TROISIÈME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

MUSIQUE DES SIRÈNES.

Nous avons déjà parlé de la nature musicale des Sirènes, à propos des noms qu'elles portent et à propos de leur naissance. Voyons maintenant quels étaient ce chant, cette harmonie dont on vante depuis des siècles le charme irrésistible.

D'après les descriptions des poètes et les conceptions des artistes, la musique des Sirènes paraît avoir été tantôt purement vocale, tantôt vocale et instrumentale, tantôt instrumentale seulement. C'est sous ces trois formes que nous allons l'étudier, au point de vue de la fiction.

Il est douteux que les deux Sirènes d'Homère, Thelxiopée et Aglaophone, aient fait autre chose que chanter. Peut-être aussi avaient-elles le pouvoir de parler et de chanter alternativement (1). Mais quel était, en général, le caractère du chant des Sirènes? Était-ce une plainte amoureuse doucement modulée par des voix humaines? Était-ce un simple chant d'oiseau? Qui peut le dire? C'est là une difficulté d'autant plus insoluble qu'elle se rattache, d'une part, au problème de la forme des Sirènes dans l'*Odyssée;* d'autre part, à la question de savoir si, lorsque les anciens avaient sous les yeux des oiseaux représentés avec des têtes de femme, ils leur attribuaient un organe humain ou bien un gazouillement semblable à celui des habitants de l'air. Ce qu'on peut décider, par analogie, c'est que l'organe humain doit avoir eu dans leur pensée la préférence, car c'est la voix de l'homme qu'empruntent en général les oiseaux devins et prophètes qui, dans les cultes de l'Orient ou dans les religions du Nord, rendent des oracles et communiquent avec les mortels. Selon la tradition populaire, les colombes noires, données pour attributs aux divinités de Dodone, prédisaient l'avenir avec des voix humaines du haut des rochers consacrés à Jupiter (2). De même, l'auteur des *Métamorphoses*, dans le portrait qu'il nous trace des Sirènes, nous les montre changées en oiseaux, mais gardant leur voix et leur visage de vierges (3). Selon toute probabilité, des oiseaux qu'on faisait parler avec des voix humaines étaient censés chanter avec ces mêmes voix, à moins qu'on ne leur supposât la faculté d'employer l'un ou l'autre organe alternativement en manière de *corps de rechange*, comme cela se pratique dans une foule de légendes (4), où

---

(1) Nicaise s'exprime à ce sujet dans des termes fort plaisants : « Pour leur *conversation* (la conversation des Sirènes!), il faudrait savoir leur langage, afin d'en bien parler. Elles étaient de Sicile, à ce que l'on dit. Apulée appelle les Siciliens Trilingues (barbare, grec, latin), etc. Il vaut mieux dire que les Sirènes parlaient le langage des oiseaux que celuy de leur païs, pour ne pas dire qu'elles parlaient mal. Ainsi nous laisserons démêler leur langage à ceux qui l'entendent, etc. » (*Disc. sur les Sir.*, p. 26.)

(2) Hérod., II, 55-57. — Ibid., *Interpret.*, p. 612 sqq., édit., Baehr et Creuzer. Les anciens eurent longtemps une grande vénération pour ces augures sacrés. Il faut se rappeler ce que dit Philostrate du ciel d'or et d'azur qu'il y avait dans la salle du roi de Babylone. On y voyait quatre petits oiseaux appelés *langues des dieux*, qui chantaient ordinairement au prince ces paroles : « Prenez garde, Sire, que la vengeance divine ne tombe sur vous, si vous ne faites justice. »

(3) Ne tamen ille canor mulcendas natus ad aures,
Tantaque dos oris linguæ deperderet usum,
Virginei vultus et *vox humana* remansit.
(Ovid., *Métam.*, *loc. cit.*)

(4) « Les oiseaux, dit M. Francisque-Michel, figurent fréquemment dans la poésie populaire des Hellènes, et même y parlent, comme l'aigle du songe de Pénélope dans l'*Odyssée*, un langage d'homme, ἀνθρωπίνην λαλίτσαν, en général sur le ton de la plainte. Le plus souvent, trois oiseaux se posent sur une tour, une hauteur ou un pont, et le troisième, le meilleur, le plus petit ou le plus

des oiseaux prennent la parole et chantent successivement. Pour épuiser toutes les conjectures sur ce sujet, qui prête, on le voit, à la plaisanterie, peut-être faudrait-il reconnaître aux enchanteresses une voix hybride, *sui generis*, en rapport avec leur bizarre conformation, et ce serait alors aux physiologistes à nous dire de quelle manière on chante quand on a un gosier humain et des poumons d'oiseau.

Les auteurs qui prétendent, comme de Hammer, avoir retrouvé le type originel de la Sirène mythologique dans certains oiseaux rares des pays lointains dont l'existence est attestée par des traditions locales, sont naturellement portés à lui accorder un charmant ramage, en tout point « semblable à son plumage » (1). Si nous les interrogions encore une fois, ils nous citeraient de nouveau l'oiseau africain nommé *sirénas*, qui produit par les ouvertures de son bec des sons délicieux, ou bien ils nous parleraient des *solitaires*, ces oiseaux qui ont un chant doux et mélancolique, réglé sur les intonations du mode mineur. Peut-être, à cette occasion, nous feraient-ils remarquer que c'est dans ce mode, le plus pathétique de tous, que Job exprimait son affliction et disait avec tristesse qu'il était devenu le frère des Sirènes et le compagnon des passereaux : « Factus sum » frater *Sirenum* et sodalis passerum. » Enfin ils ne manqueraient pas de nous rappeler une croyance originaire de l'ancienne Syrie, établissant que les Sirènes sont des espèces de cygnes qui, après s'être lavés dans les eaux, prenaient leur essor vers le ciel en répétant un chant mélodieux. Mais ils nous feraient ainsi retomber dans le domaine de la fiction ; car, pour rapprocher le chant du cygne de celui de la Sirène, il faut de toute nécessité en revenir aux données mythologiques. On se rappelle encore la belle allégorie du départ des âmes pour la patrie céleste, où les Sirènes, compagnes de Proserpine et génies psychopompes, entonnent des hymnes funèbres, afin que le souffle mortel exhalé de la poitrine du mourant s'élève jusqu'à l'heureux séjour, porté en quelque sorte par les sons de la musique. A ce chant de deuil de la Sirène répondent, suivant un autre mythe que nous analyserons bientôt, les douloureux accents du cygne chantant sa propre mort. Ces deux allégories ont évidemment pour base la même pensée philosophique ; d'ailleurs, d'autres rapports secondaires devaient contribuer à l'identification du cygne et de la Sirène. Le cygne est l'un des attributs de Vénus et l'oiseau favori d'Apollon ; c'est un oiseau qui participe des facultés divinatrices et prophétiques du dieu de la lumière. Il était tout simple que sa voix mélodieuse et inspirée fût assimilée à la voix caressante et persuasive de la Sirène, que les fables antiques mettent plus ou moins directement en rapport

---

compatissant, se lamente et parle, μυριολογοῦσε κ᾽ ἔλεγε. » Ces trois oiseaux, perchés sur une hauteur, n'ont-ils pas une frappante analogie avec les trois filles d'Achéloüs ? Les légendes d'oiseaux prophétiques sont d'ailleurs communes à tous les peuples. Ils jouent un grand rôle dans la poésie serbe. Tantôt ce sont deux rossignols qui chantent toute la nuit (sans doute avec leurs voix d'oiseau) devant la fenêtre d'une jeune fiancée, et font la conversation avec elle ; tantôt c'est l'un d'eux qui, surpris par des chasseurs, leur demande la vie, puis déplore la perte de sa liberté. C'est encore un faucon qui, balançant entre la veuve hyacinthe et l'odorante et virginale rose, se parle à lui-même, de façon à exciter le courroux de cette dernière, ou qui, interrogé par son maître, lui répond en sifflant. (Fr. Michel, *le Pays basque*, p. 329 et suiv. — Cf. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, t. I et II. — *Chants populaires des Serviens*, t. I, p. 125-127.) — La poésie orientale est pleine d'allusions à ces oiseaux messagers et devins qui jouent un grand rôle dans les cultes indiens et musulmans. Qui n'a entendu parler du perroquet de la reine de Saba? Dans le *Dudzda mânsa ou les Douze mois*, poëme consacré à peindre les tourments de l'absence, une femme passionnée pour son mari et ignorant le lieu où il se trouve, interpelle différents oiseaux, elle les conjure d'aller à la recherche de cet époux chéri et de lui en rapporter des nouvelles. Nos anciens fabliaux français, nos anciennes chansons populaires contiennent de nombreux exemples d'oiseaux pris pour messagers ou confidents d'amour. La poésie scandinave et teutonique en contient encore davantage ; elle a des oiseaux de bon et de mauvais augure ; l'oiseau blanc, l'oiseau bleu, l'oiseau noir et croassant ; elle a ceux que le barde apostrophe dans ses imprécations, et ceux que l'amant invoque dans ses chants d'amour. N'était-ce pas une sorte d'oiseau-sirène que celui dont le chant retentissait mélodieusement sur un arbre de l'Odenwald, forêt d'Oden ou d'Odin, à en croire une vieille ballade? « Dans la forêt d'Oden, dit l'auteur inconnu de ce gracieux Lied, il est un arbre qui a des branches vertes : j'y fus du moins mille fois avec ma bien-aimée. Sur l'arbre était un oiseau qui sifflait à merveille ; ma belle et moi, nous l'écoutions quand nous étions ensemble. L'oiseau était tranquillement perché sur la plus haute branche, quand nous le regardions, il se mettait à chanter. L'oiseau est encore maintenant dans son lit bâti sur l'arbre vert. Ma mie, étais-je autrefois avec toi, ou bien ce ne fut-il qu'un songe? » (*Chants populaires de l'Allemagne*, traduction de S. Albin, p. 66-67.) Dans une ancienne ballade danoise, un rossignol du haut d'une branche où son chant se fait entendre, annonce la mort d'une femme aimée. (*Skiön Midel*, traduite dans les *Illustrations of Northern antiquities*, etc. Edinburgh, 1814, in-4°, p. 379.)

(1) Voyez plus haut, deuxième partie, chapitre III. — Dorion rapporte qu'on a souvent pris les Sirènes pour des oiseaux indiens, qui du rivage attiraient les voyageurs par la douceur de leur chant et les dévoraient ensuite.

avec Vénus Aphrodite, comme déité fluviatile et personnification de la volupté sensuelle, et avec Apollon, comme proche alliée des Muses et comme personnification de la vertu inspiratrice, rapportée aux dons de l'éloquence (1). C'est encore par suite de la même vue symbolique que le chant des Sirènes a été comparé à celui des oiseaux devins et magiciens, tels que le *simurgh* des Persans, dont les sons enivrants obligent les cœurs les plus rebelles à subir le pouvoir de l'amour, ou le iynx sous la figure duquel s'offre à nous la fille de Pierus, qui avait été changée en oiseau pour avoir disputé aux Muses le prix du chant, lutte et défaite qui rappellent le combat et le châtiment des Muses pour une cause semblable. Enfin un dernier rapprochement qu'indique Creuzer lui-même et que nous ne négligerons pas ici, nous fait considérer sous un même point de vue les Sirènes-oiseaux, musiciennes de la dernière heure, chantant au bord de l'abîme une chanson voluptueuse qui est un hymne de deuil, et les Mnémonides, oiseaux ravisseurs et satellites de la mort, revenant chaque année célébrer sur un tombeau, au bord d'un fleuve, des combats et des jeux funèbres en l'honneur de Memnon, le dieu par excellence du son et de la lumière.

C'est dans ce beau mythe de la religion égyptienne, où la musique trouve sa plus haute application, comme exprimant la corrélation des dogmes sacrés et des phénomènes cosmiques, que nous voyons les Sirènes remplir ce noble rôle de musiciennes célestes, indiqué par Platon. Laissons Creuzer nous dévoiler le côté de cette fiction qui touche directement à notre sujet : « Sitôt que les premiers rayons du soleil ont atteint sa statue (la statue du dieu), assise dans l'attitude du repos (2), les cantiques des prêtres qui veillent commencent à retentir en son honneur.... Memnon lui-même salue ses fidèles adorateurs et leur fait entendre sa voix. Ce sont les sept sons dont il nous est parlé dans Lucien ; c'est la réponse aux sept voyelles que prononçaient les prêtres égyptiens en rendant leurs hommages aux dieux (3).... »

« La statue de Memnon s'appelait la *Pierre parlante* (4) ; lui-même portait le nom de *défenseur de Thèbes*. En effet, comme Jupiter, son père, veille à la garde des cieux, il veille, lui, sur le pays et sur sa capitale, et ne manque pas de rendre le salut dont la piété lui a fait hommage. La voix des sacrés cantiques se répercute dans la vallée rocailleuse ; elle est renvoyée par l'image révérée du héros auquel ils s'adressent ; Memnon répond. Le vigilant génie n'est autre chose que la sentinelle avancée du matin et le cycle des heures. »

« Memnon, le fils de la lumière, se présente encore sous un nouvel aspect. Les planètes font leur révolution dans les cieux ; la terre et les choses humaines, auxquelles elles président, ont des révolutions analogues ; tout circule et passe ici-bas. Mais Jupiter, le grand ordonnateur du monde, est immobile au haut du ciel dans cette universelle mobilité : au-dessous de lui sont les Sirènes célestes, distribuées dans les huit sphères. Chacune donne le ton dans sa sphère, et des huit sons qui en résultent se compose une harmonie unique, un concert merveilleux.... »

« Issu du feu éthéré qui conserve toutes choses, Memnon garde sur la terre le foyer conservateur qui en est émané. Aussi, pareil à son père, demeure-t-il ferme et inébranlable au milieu de la perpétuelle succession

---

(1) On n'a pas oublié que des monuments représentant des scènes nuptiales nous offrent des figures de Sirènes unies à celles d'Aphrodite, qui elle-même prend le nom de ces divinités. On n'a pas oublié non plus que l'image du cygne accompagne assez souvent celle de la Sirène, ainsi que nous l'avons dit au chapitre intitulé : *Interprétation du mythe par l'art.*

(2) Les statues colossales de Memnon sont au nombre de deux, et désignées aujourd'hui dans le pays sous les noms de *Châma* et de *Tâma*. Le colosse du nord, ou *Tâma*, est celui auquel on attribue la faculté vocale ; il a quarante-huit pieds de haut et son piédestal en a dix-huit. Il est, comme l'autre, situé vis-à-vis de Louqsor, et à quelques centaines de pas de Medinet-Abou. (Voyez Georges Kastner, *la Harpe d'Éole et la Musique cosmique*, p. 137.)

(3) Ce bruit musical est comparé par Pausanias à la vibration qui suit la rupture des cordes d'une lyre. Il est difficile de savoir si l'on y distinguait autrefois sept sons différents, car de nos jours les savants français qui suivirent l'armée d'Égypte et qui entendirent parler la statue n'ont pu donner une appréciation musicale du bruit qu'ils entendirent. D'autres cependant y ont peut-être reconnu un son qu'il serait facile de déterminer et dont une oreille exercée distinguerait peut-être aussi les aliquotes, comme nous avons pu le faire nous-même pour un grand nombre de bruits semblables. On a cherché à expliquer ce phénomène de différentes manières. Il est probablement dû à la présence dans ce monument de phonolites ou pierres sonores. Plusieurs voyageurs, dont l'opinion de M. Humboldt sanctionne le témoignage, ont prétendu que l'humidité dont les blocs de granit s'imprègnent pendant la nuit, venant à se dégager aux premières chaleurs du soleil, produisait, en écartant les molécules de la pierre naturellement sonore, une décrépitation qui se répétait sur toute la masse, et déterminait une vibration générale. (Voyez *la Harpe d'Éole*, p. 37.)

(4) Les rochers des Sirènes ont été quelquefois désignés sous le nom de *Saxa musica*.

de la lumière et des ténèbres. Il prête l'oreille au concert des Sirènes, c'est-à-dire à la divine harmonie des sphères célestes, et ici-bas il fait lui-même entendre deux sons différents, qui sont la double expression des deux phénomènes du jour et de la nuit (1). »

Cette harmonie céleste, cette musique des sphères qui constituait la *lyre à sept cordes*, la *lyre divine*, était souvent attribuée aux Muses, à l'exclusion des Sirènes ; mais quelquefois aussi elle était regardée comme un effet du concours simultané des premières et des secondes. C'est ce qu'on voit dans le tableau que nous en a laissé un philosophe du XII[e] siècle, Alananus, *ab insulis*, qui décrit le chemin de la Sagesse à travers les sphères, et s'exprime en ces termes : « Lorsqu'elle arrive dans ces régions, elle entend une nouvelle espèce de chant : c'est la *lyre céleste* qui résonne. Du côté de la lune s'élève un doux concert; les sons du soleil sont admirables ; une voix de tonnerre part de Mars, un doux chant de rossignol de Jupiter; mais une origine diverse est attribuée à ces sons : tantôt c'est la voix d'une Sirène, comme pour le Soleil, Mercure et Mars (2), tantôt celle d'une Muse, comme pour Vénus et Jupiter ; puis, indépendamment de cette personnification poétique, le son est attribué à la rotation des corps célestes. » Inutile de dire que, dans l'interprétation chrétienne du mythe païen, des Anges sont substitués aux Muses et aux Sirènes (3).

Le rapport des Sirènes avec cette admirable fiction et avec la légende memnonienne, tel qu'il s'est révélé à l'esprit profond de Creuzer, est d'ailleurs clairement indiqué par les noms particuliers attribués à ces divinités (4). Ces noms, dans leur ensemble, expriment des idées de charme, d'attraction, de blancheur, de rayonnement et d'éclat, qui peuvent aussi bien s'appliquer à la beauté physique des créatures qu'à la beauté immatérielle des astres.

Quant au chant des Sirènes dans les concerts célestes, bien téméraire serait celui qui tenterait de l'analyser. C'est une de ces harmonies ineffables dont la Divinité garde le secret, un de ces sons *lumineux* dont les mortels ne saisissent que l'ombre. Les notions scientifiques acquises concernant le mode de projection de la lumière solaire à travers l'espace, autorisent à penser que le rôle de la musique dans le mythe de la statue parlante et l'intervention des Sirènes dans les concerts célestes sont autre chose qu'une fiction, un pur symbole religieux ou philosophique. Ce fait étrange semble se rattacher directement à un fait de l'ordre naturel : la conformité, ou tout au moins l'analogie des lois de la formation et de la propagation des ondes sonores avec celle de la formation et de la projection des rayons lumineux. Ce phénomène physique était déjà connu des anciens. Strabon parle du *bruit* du soleil couchant dans la mer, entre l'Espagne et l'Afrique (5). Apollon en Grèce, comme Roudra dans l'Inde, est représenté sous la forme d'un dieu-archer, qui prend son arc et lance ses traits, d'où résulte la lumière. Or, l'arc, fortement tendu, *résonne* (6); les flèches, en traversant l'espace, *sifflent* (7). Omi, Wôma, Wuotan ou Wodan, dans les mythologies teutoniques, personnifie, suivant Grimm, le frisson de la nature à son réveil, c'est-à-dire l'espèce de trouble d'agitation, qui se manifeste dans l'atmosphère quand l'aube paraît et qu'une fraîche brise glisse à travers les nuages. Dans ce sens, Wuotan ou Wodan prend le caractère d'un dieu aérien, semblable à l'Indras de l'Inde, dont

---

(1) Creuzer, *Relig. de l'antiq.*, t. I, 2[e] part., liv. III, p. 487-489. — Cf. notre ouvrage sur *la Harpe d'Éole et la musique cosmique*, où nous traitons en détail de la statue de Memnon et des phénomènes sonores du même genre observés en différentes parties du monde, tels que les bruits mystérieux des rochers de l'Orénoque, des montagnes de sable, etc. On trouvera dans cet ouvrage la description d'un appareil moitié solaire, moitié éolique, dans lequel le père Kircher nous a donné une restitution de la merveilleuse statue d'Égypte. Ce savant ingénieux en avait construit un autre sur les mêmes bases, qu'il appelait les *Oiseaux de Memnon*, et au moyen duquel il s'était proposé d'imiter le chant des oiseaux ravisseurs, noirs satellites de la mort, qui tous les ans rendaient hommage à la mémoire du fils de l'Aurore.

(2) Les Muses étaient regardées comme les âmes des sphères, et il est probable qu'on avait la même idée des Sirènes.

(3) Dante, *Purgatorio*, c. XXX, terz. 31.

(4) Voyez I[re] part., chap. I[er].

(5) Voyez le passage de Strabon (3, 1) et un autre passage tiré de Tacite (cap. 45), dans Grimm, *Deutsche Mythologie*, zweite aufl. (2[e] édit.), 1844, p. 683. L'auteur de cet ouvrage explique, par la connexion des idées de lumière et de son (*Schall*), de couleur et de ton (*Ton*), la croyance à ce bruit particulier (*Klang*) attribué au soleil levant et au soleil couchant.

(6) Il y a des peuplades sauvages qui font résonner les cordes de leurs arcs en marchant au combat. Il est très facile de produire, même avec un arc grossier fait d'une branche d'arbre flexible et d'une corde fortement tendue, les notes de l'accord naturel. Tous les jours on voit les enfants s'amuser à ce jeu.

(7) Il en est de même de beaucoup d'autres projectiles, et l'acousticien Chladni parle d'une *musique des balles*.

le bruit se fait entendre au point du jour, dans la mêlée ou dans la course effrénée de la *chasse sauvage* (1).

Des poëtes du moyen âge ont célébré la musique solaire. Une strophe du *Titurel* d'Albrecht en contient une description terminée par cette phrase remarquable : « Les sons du soleil levant surpassent le son des cordes et le chant des oiseaux, comme l'or surpasse en valeur le cuivre (2). » Une foule de locutions, en usage chez différents peuples, attachent l'idée d'un bruit particulier, d'un ébranlement atmosphérique, sifflement ou craquement, au phénomène de la réapparition de la lumière. C'est ce que fait entendre déjà notre mot *crépuscule*, tiré du latin *crepusculum* (crepare, crepitum, crépitation) (3). Au XIIIe siècle, Gérard de Vienne emploie, dans le vieil idiome des poésies carlovingiennes, les formules suivantes, où probablement le mot *son*, dans l'origine, ne signifiait pas *sommet*, mais se prenait dans son acception musicale : « lou matin par *son* l'aube esclaircie, » ou « un matin par *son* l'aube quant elle fu aparue (4). » Les Anglais, pour exprimer le point du jour, se servent des expressions : « The *peep* of day, the *break* of day ; » les Danois ont « *pipe* frem (5) ; les Hollandais « *krieken* van den dag (6), » où les étymologistes découvrent une allusion au chant de la cigale (*kriek*, *krikel*). Enfin les Espagnols disent : « l'aube rit ; » et les Arabes : « le matin éternue (7). »

Le chant des Sirènes-oiseaux, âmes des astres (8), astres elles-mêmes, appartient à cette classe d'harmonies cosmiques. On le peut encore moins aisément définir qu'on ne définit la voix de la statue parlante, c'est-à-dire le *son* du soleil levant et du soleil couchant, le bruit de la lune *sifflant* sa lumière à travers l'espace (9), la plainte de la nature frissonnant au contact de la brise matinale, et la *musique* de la pluie tombant en cadence sur le sol. D'ailleurs, ce n'est pas le son unique que fait entendre chaque Sirène donnant sa note dans le concert des astres, comme on voit un instrumentiste bien dressé donner la sienne dans une musique de cors russes, qui nous expliquerait la puissance de séduction attribuée à ces enchanteresses, capables d'arrêter les vaisseaux, comme le dit Ovide dans ces vers :

Monstra maris Sirenes erant, quæ voce canora
Quamlibet admissas detinuere rates (10).

« Les Sirènes étaient des monstres marins dont les voix enchanteresses arrêtaient les vaisseaux. »

Et comme tant d'autres l'ont répété depuis Homère, en tous pays, en toutes langues, et jusque dans les humbles chansons du peuple :

Urandian umen bada	Il existe dans l'Océan
Cantasale eder bat	Un beau chanteur
Zerena deitzenden bat.	Que l'on appelle *Sirène*.
Itsasoan inganatzen	C'est elle qui sur les mers
Ditu hac pasaierac,	Enchante et séduit les passagers,
Hala no!a, ni maitenac.	Comme ma bien-aimée moi (11).

(1) Grimm, *loc. cit.*, p. 131.

(2) Grimm, *ibid.*, p. 703.

(3) De là, en vieux français « l'aube *crieve* ; » prov., « can l'alba *fo crevada*. »

(4) Grimm, *loc. cit.*, ou encore : « au matin *par son* l'aube si con chante li gaus (gallus) ». Grimm dit que le mot *son*, dans l'origine, signifiait *per sonum* (sonitum) albæ, et que ce ne fut que plus tard qu'on l'interpréta par *sommitas*, sommet.

(5) En anglais et en danois, les mots *peep* et *pipe* sont distingués de *pipe* (angl.) et *pibe* (dan.), qui se rapportait à l'action de siffler. Mais, de même que la signification « par son » de l'ancien idiome de Gérard de Vienne a changé, de même paraît s'être effacée ici l'idée qu'exprime le verbe *siffler*, et il en est résulté une différence entre *peep* et *pibe* en anglais et *pipe* et *pibe* en danois, différence qui n'existait pas dans l'origine. Il faut rapprocher de l'anglais « the *break* of day » le vieux allemand « su dô der ander tac ûf brach, » et le vieux espagnol « apriessa cantan los gallos equieren *quebrar* albores, » ou encore « *el alva rompe*. »

(6) Une expression analogue est « *skreil* of day. » (Hunters Hallamshire Glossary, p. 81), ce qui revient à l'anglais *shriek*, cri ; en bas allemand « de *krik* vam dage. »

(7) Selon Grimm, toutes ces expressions peignent l'agitation, le trouble de l'atmosphère un peu avant le lever du soleil, phénomène qui est accompagné d'une fraîcheur sensible. (Voyez Grimm, *Deutsche Mythol.*, p. 683 et suiv.)

(8) Les Muses aussi étaient considérées comme les âmes des astres.

(9) « Der Mond *pfeift* sein Licht auf. » (Gryphius, cité par Grimm, *loc. cit.*)

(10) Ovid., *De Arte amand.*, lib. III, v. 311-312. — Cf. Mart., lib. III, *épigr.* 64.

(11) Fr. Michel, *le Pays basque*. (Voyez p. 339, la chanson intitulée : *la Sirène*, en dialecte bas-navarrais. — Cf. *Le Bestiaire divin*,

Ce grand pouvoir des Sirènes paraît avoir résidé surtout dans la suavité de leur voix. Luigi Grotto, surnommé le *Cieco* d'Hadria, qui n'avait jamais vu de Sirènes, puisqu'il était aveugle, affirme toutefois que leur chant, ce chant si pernicieux, au dire des Argonautes (1), est fort doux : *Dolcissimo è il cantar delle Sirene.* Homère, on le sait, le qualifie de *mielleux* (2) ; Moschopulus le déclare ineffable, μῆλος ἀρρήτον. Guillaume de Loris, voulant donner une haute idée de certains oiseaux, compare leur chant à celui de *Seraines de mer*, qui, dit-il, doivent leur nom à la sérénité de leur voix (3).

Nous sommes bien près d'être fixés sur la nature de ces accords fascinateurs, lorsqu'on nous apprend que les Sirènes chantaient à chacun les choses qui lui plaisaient le plus, à l'ambitieux des récits héroïques, à l'homme sensuel des chants d'amour (4). Tout cela, il est vrai, n'était qu'illusion et mensonge. Le Cid, dans une apostrophe célèbre au roi Alphonse (5), qualifie lui-même des paroles trompeuses de *chants de Sirène*, et c'est dans ce sens que cette expression est devenue proverbiale. On a donc vu dans les discours, dans les *chants de Sirènes*, une allusion aux basses flatteries des courtisans, et plusieurs écrivains, en insistant sur cette interprétation de la fable antique, se sont donné le malin plaisir de critiquer indirectement la conduite des gens de cour qui entouraient leurs souverains (6). Enfin, ces mêmes termes ont servi de tout temps à exprimer les artifices dont usent les femmes pour plaire, conformément à l'opinion de Servius et d'Héraclite, qui fondent l'origine des Achéloïdes sur l'existence en Sicile ou en Italie de trois jeunes courtisanes, non moins recherchées pour leur beauté que pour leur talent de musiciennes (7).

Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, les femmes habiles dans quelque partie de l'art musical, et surtout dans le chant, ont été en bonne part qualifiées de *Sirènes;* c'est pourquoi de Salgues a pu dire : « Plus de Sirènes, plus de ces chants voluptueux qui enchaînaient les héros et leur faisaient oublier le soin de leur gloire. Les Sirènes ne se trouvent que sur nos théâtres. C'est pour les Festa, les Barilli, les Branchu, les Duret, qu'il faut maintenant réserver notre admiration et nos hommages ! » Ovide avait bien reconnu l'influence de la musique sur les charmes féminins, lorsque, rappelant l'exemple des Sirènes qui essayèrent de gagner le cœur d'Ulysse, il conseille aux femmes de mettre tout en œuvre pour devenir de bonnes musiciennes. « Rien ne séduit, dit-il, comme une belle voix : que les jeunes filles apprennent donc à chanter; plus d'une a fait ainsi oublier sa laideur. Qu'elles retiennent donc soit les airs que nous entendons sur nos théâtres, soit quelques chansons égyptiennes. Celle qui veut profiter de mes avis doit savoir également tenir le plectre de la main droite et la cythare de la main gauche. Orphée, de Thrace, attendrit au son de sa lyre les bêtes fauves et les

---

de Guillaume, clerc de Normandie (édit. Hippeau), chap. XII, p. 224, v. 995-1054; *de la Sereine*. — Les écrivains ecclésiastiques disent la même chose de la Sirène et la chantent dans les poëmes qu'ils nous ont laissés. (Voyez *Venerabilis Hildeberti primo cenomanensis episcopi...., opera edita Antonii Beaugendre Saint-Maure*. Paris, 1708.) — *Physiol.*, p. 1176. *De Sirenis*. — De là le vieux proverbe allemand : « Ein Syren bühlet umb den Menschen mit süssen Worten, biss in beym hals ergreifft unnd erwürget. » (Seb. Franck, *Sprichwörter*, 1541, p. 55 *b*.)

(1) *Argonaut.*, n° 1270.

(2) Odyss., *loc. cit.*

(3) *Le Roman de la Rose*, édit. de Méon, t. I, p. 28. — Cf. F. Villon, *Ballade des dames du temps jadis*, coupl. III, et *l'Amant rendu cordelier à l'observance d'amour*, st. I.

(4) *Natalis Comitis Mythologiæ*. Hanov., Wechel, 1605, p. 759 sqq.

(5) *Ese buen Cid Campeador*, etc. Voy. *Romancero Castellano*, etc. Leipzig, F.-A. Brockhaus, 1844, in-12, t. I, p. 197. — Juan de Mena dit, dans le même sens :

Solamente con cantar
Diz que engaña la Serena ;
Mas yo no puedo pensar
Cuál manera de engañar
A vos no vos venga buena.

Guay de aquel hombre que mira, etc. (*Cancionero pub. por de A. Duran*. Madrid, *imprenta* de D. Eusebio Aguado, 1829, in-18, p. 10, col. 1. — Cf. p. 3, col. 1; 99, col. 1; 181, col. 1.)

(6) Spanh., *loc. cit.* — Nicaise, *Disc. sur les Sir.* — J. Baudoin et J. de Montlyard, *Mythologie ou explication des Fables*. Paris, 1627.

(7) Douce dame, comtesse chastelaine,
De tout vouloir, qui sevrance m'est griez,
Si est de vous comme de la Seraine,
Qui par son chant a plusieurs engingniez.

(Gilles le Viniers, *Aler m'estuet*, etc. — Laborde, *Essai sur la musique ancienné et moderne*, t. II, p. 231.)

Les courtisanes, en tout pays, ont su que le charme de la voix est un puissant moyen de séduction. Elles cultivent en général le chant et la danse. Aujourd'hui encore, les *ghazies* de l'Orient ont recours à des chansons voluptueuses pour attirer dans le quartier qu'elles habitent leurs amants de passage. En Europe, les jeunes bohémiennes chantent pour plaire aux hommes à qui elles se livrent. Dans la langue des *Burschen* (étudiants) d'Allemagne, on appelle *chant de Sirène* le chant des femmes de mauvaise vie qui se fait entendre le soir dans certaines rues désertes de Munich, de Francfort et de Manheim (J. Volmann, *Burschicoses Wœrterbuch*. Schaffouse, 1846, 2 vol. in-12).

rochers; il fléchit l'Achéron et Cerbère à la triple tête. Et toi, juste vengeur de ta mère, n'a-t-on pas vu, aux accents harmonieux de ta voix, les pierres obéissantes s'élever d'elles-mêmes en murailles? Vous connaissez la fuite d'Arion, sauvé par un dauphin qui, bien que muet, fut sensible aux accords de la lyre. Apprenez aussi à faire vibrer de chaque main les cordes du psaltérion. Cet instrument est propice aux plaisirs de l'amour (1). »

Dans ce passage, Ovide parle de musique vocale et de musique instrumentale. Les anciens poëtes ont pensé que les Sirènes doubleraient le prestige de leurs accords si elles mariaient leurs voix au son des instruments. C'est dans l'*Argonautique* qu'elles forment pour la première fois un concert de ce genre. Vaincues par Orphée et près de se jeter dans les flots, les pauvres Sirènes se mettent à soupirer profondément; « l'une jeta sa flûte, l'autre sa lyre (2)...., » et la troisième, que le poëte ne désigne pas, est censée avoir interrompu son chant. En effet, dans la plupart des récits relatifs à cette scène, ou bien à celle d'Ulysse passant près de l'île des Sirènes, cette combinaison se reproduit à peu près uniformément, c'est-à-dire que deux des enchanteresses sont munies, l'une d'un instrument à vent, syrinx, flûte ou chalumeau, l'autre d'un instrument à cordes, lyre ou cythare, tandis que la troisième est censée chanter. Il en est de même dans les monuments qui en représentent trois à la fois : nous en citerons pour exemples la pierre gravée tirée de Creuzer (pl. I, fig. 3, *a*); ensuite les fig. 2 et 3, *b*, rapportées ici pl. I, d'après Beger. Ces monuments nous offrent des Sirènes moitié femmes, moitié oiseaux. Il est rare de trouver des Sirènes avec tout le corps d'un oiseau et la tête d'une femme, jouant d'un instrument de musique, bien que sous cette forme elles aient presque toujours des bras et des mains de femmes qui leur servent à porter d'autres attributs, par exemple le collier de perles et le miroir. Cependant Schorn a cité quelques oiseaux-Sirènes d'une haute antiquité, auxquels les artistes ont donné des instruments tels que la flûte, la double flûte et la lyre (3). Nous avons même un exemple très curieux en ce genre dans la figure 26 (pl. II), tirée du recueil de David, car cette figure représente un oiseau complet (peut-être un épervier) à bras de femme jouant d'une flûte droite, comme pour charmer un autre oiseau placé devant lui. Les monuments cités par Gori (pl. I, fig. 4-6), où les Sirènes sont assises et femmes de la tête aux pieds, ne reproduisent pas tout à fait la combinaison ordinaire. En effet, on voit, figure 8, deux syrinx, ce qui paraît assez singulier, et, figure 6, une Sirène jouant aussi de cet instrument et remplaçant celle qui d'ordinaire tient le rouleau de musique et paraît chanter. Nous ignorons si l'on a trouvé des monuments fort anciens et très authentiques représentant des Sirènes avec d'autres instruments que ceux dont nous venons de faire mention. En général, il ne paraît pas que les écrivains et les artistes de l'antiquité aient beaucoup innové à cet égard.

Si les flûtes, les lyres et cythares ont été choisies pour accompagner les voix des Sirènes, ce n'est pas seulement parce que les sons en étaient doux et flatteurs, mais parce que ces instruments, qu'on donnait aussi pour attributs aux Muses, tenaient le premier rang dans la musique des Grecs; on les employait même à la guerre (4). Au contraire, les Latins préféraient les cors et les trompettes, en l'honneur desquels ils avaient institué des fêtes spéciales, et c'est pour cette raison que leurs poëtes les placent quelquefois dans les mains des Sirènes.

Pour terminer ce que nous avons à dire de la musique vocale et instrumentale des Sirènes, nous parlerons encore une fois de leur combat avec les Muses. Cette addition au mythe primitif, ou plutôt ce mythe nouveau, date de l'époque où le culte des Muses était très répandu et très florissant dans certaines parties de la Grèce, et surtout en Béotie. A cette époque, où le développement du génie des Grecs avait atteint son apogée, ce culte et celui d'Apollon étaient dans un rapport intime, comme embrassant avec la poésie, la musique et l'astronomie. Les Sirènes devaient nécessairement être rattachées à cette association. En effet, les Muses, comme nymphes des sources, comme déesses du chant douées de la vertu inspiratrice, comme personnifications des phénomènes astronomiques dont la *musique des sphères*, appelée aussi *lyre divine*, était le symbole, les Muses se trou-

(1) Ovid., *De Art. amand.*, loc. cit.

(2) Voyez plus haut, p. 13.

(3) Voyez plus haut, p. 61 et suiv.

(4) Voyez p. 25 de notre *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*. Paris, Brandus, Dufour et Comp., 1 gros volume in-4°, contenant un grand nombre de planches représentant les instruments de musique militaire de tous les peuples.

vaient étroitement unies aux Sirènes, sans compter que plusieurs traditions faisaient naître celles-ci de l'une d'elles. Ces liens de parenté motivaient suffisamment leur rapprochement dans le mythe dont il s'agit, et si, malgré ce rapprochement, elles y prennent le caractère de rivales, c'est pour rendre clairement sous ses deux faces l'idée allégorique dont ce mythe est l'expression. Ainsi les unes représentent le côté sérieux et divin de la poésie et des arts; les autres en personnifient le côté frivole et périssable. La présence de Minerve prenant parti pour les Muses, et celle de Junon, la fière et vaniteuse déesse, patronant les Sirènes (1), semblent donner quelque valeur à cette conjecture. Ce serait donc proprement une lutte entre l'esprit de sagesse et l'esprit de séduction, et les Muses et les Sirènes figureraient ici, comme on aurait pu dire au moyen âge, les vierges sages et les vierges folles de l'inspiration. Les mythologues jusqu'à ce jour n'ont pas expliqué clairement le sens de cette allégorie, où l'on pourrait voir également, sous une forme toute musicale, la même idée d'opposition qui a présidé à l'enfantement du mythe d'Apollon terrassant le serpent Python. Il est probable que des rivalités de secte, des inimitiés sacerdotales, ne sont pas restées étrangères à la conception de cette fable. Pythagore, qui fut initié aux mystères orphiques, dit que le culte des Muses est préférable à celui des Sirènes. Quoi qu'il en soit, les monuments où l'on voit des Muses la tête ornée d'une touffe de plumes (2) constatent la victoire qu'elles remportèrent sur leurs rivales, rudement fouettées, plumées et foulées aux pieds par elles. Les auteurs anciens diffèrent un peu dans les récits qu'ils nous font de cette lutte. Tzetzes dit qu'elle eut lieu en Crète, et qu'une ville voisine de l'endroit où les Sirènes s'étaient précipitées dans les flots prit le nom d'Aptera, qui signifie sans plumes, en mémoire de l'état où les déesses du chant avaient réduit leurs victimes (3). Dans le bas-relief de la famille Neri, à Florence, on a pu voir que les Sirènes jouent des mêmes instruments que leurs rivales (pl. II, fig. 10). Nous les avons déjà nommés (4). L'une des Sirènes lutte de la voix avec une Muse qui chante également sa partie. Dans le monument cité par Winckelmann, on voit une de ces Sirènes; elle tient une flûte dans chaque main. Cette flûte est de l'espèce de celles qui ont soulevé parmi les musiciens et les archéologues une foule de discussions. Nous ne saurions entrer ici dans ces détails; il nous suffit d'avoir montré, d'après les monuments de l'art plastique, quels étaient les instruments donnés pour attributs aux Sirènes dans l'antiquité.

Les simulacres de Sirènes eurent à jouer un rôle important dans une circonstance qui n'est pas étrangère au sujet que nous traitons ici : « Alexandre fit construire à Babylone, pour les funérailles d'Héphestion, un bûcher monumental qui surpassait ce qu'on avait élevé de plus magnifique en ce genre. Il faut lire dans Diodore tout ce que l'architecte Strasicrate prodigua de bois précieux, d'or, d'ivoire, d'étoffes de pourpre, de statues, etc., pour l'ornement de cet édifice éphémère. Ce bûcher, haut de cent trente coudées, comptait six étages superposés. Des figures de Sirènes, creuses et placées au faîte, cachaient les musiciens chargés de louer le mort et d'entonner le chant funèbre. Les dépenses de ce monument, auxquelles pourvurent les contributions volontaires ou forcées des provinces voisines, montèrent à 12 000 talents, environ 72 millions de notre monnaie (5). »

Les artistes du moyen âge qui substituèrent aux divinités ornithomorphes des Sirènes à queue de poisson, ou qui opérèrent le plus bizarre mélange des formes qu'avaient empruntées les génies des eaux à toutes les époques et chez tous les peuples (6), substituèrent aussi sans scrupule aux instruments antiques les instruments en usage de leur temps : c'est ainsi qu'on voit la lyre presque partout remplacée par la *Cithara anglica*, c'est-à-dire par la harpe ou le psaltérion des peuples modernes. La flûte droite cède la place à la flûte allemande ou

---

(1) Les Sirènes furent souvent prises pour l'emblème de l'orgueil humain, de la vanité mondaine. (Voyez plus haut, p. 41 et 66.)

(2) Gerhard en cite plusieurs. (Voyez *Auserl. griech. Vas.*, loc. cit.)

(3) Spanheim, *loc. cit.*

(4) Voyez Ire partie, chap. Ier, p. 13-14.

(5) Voyez un remarquable ouvrage que les amis des lettres regrettent de voir inachevé et que M. Magnin a publié sous ce titre : *Les origines du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique depuis le Ier jusqu'au XVIe siècle*. Paris, Hachette, 1838, t. I, p. 172.

(6) On aurait pu croire qu'ils tenaient à justifier cette boutade d'Horace :

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, et varias inducere plumas,
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne,
Spectatum admissi risum teneatis, amici?
(Horat., *Ars. poet.*, v. 1-5).

flûte traversière, dont joue, par exemple, l'une des Sirènes de l'*Hortus deliciarum* (voy. pl. III, fig. 32). Dans cette curieuse vignette du manuscrit d'Herrad de Landsperg, la seconde Sirène tient un instrument à cordes fort ancien, de la famille des harpes (pl. III, fig. 32). Une belle peinture, tirée par Willemin du livre des *Échecs amoureux* et représentant le *Triomphe de Neptune*, nous fait voir deux Sirènes, ou plutôt deux Néréides jouant de la trompe ou de la sacquebute. La sacquebute est le trombone des orchestres modernes. Nicot la définit ainsi : « Une espèce de trompette d'airain qui est sonnée non-seulement à puissance de vent et joues enflées, mais aussi par poussement et attrait avec la main droite, faits par celuy qui en joue, d'un tuyau qui contient dans lui un autre sur lequel il coule pour rendre le son tantôt gros, tantôt gresle (1). » La présence dans les mains des Sirènes de trompettes et de plusieurs autres instruments que les Grecs ne leur avaient jamais attribués, s'explique en partie par des méprises de traducteur. Le mot latin ou grec lyre, cythare, était très souvent rendu par harpe ou luth, erreur qui malheureusement se commet encore fréquemment de nos jours. On interprétait le latin *tibia* par *tuba*, et l'on faisait intervenir ainsi dans les concerts de Sirènes des *buisines*, c'est-à-dire des trompettes et des trombones. Un passage du *Bestiaire d'amour* de Fournival, déjà cité, en fournit la preuve : il y est dit « que les Sirènes, lesquelles sont partagées par lui en trois groupes, causent toutes trois, les unes en *buisines*, les autres en harpe, les tierches en droite vois (2). »

Deux bas-reliefs de la cathédrale de Strasbourg, reproduits ici (pl. IV, fig. 36*a* et 37), attribuent aux Sirènes des instruments plus conformes à l'idée qu'on se fait de leur prestige musical. Cinq jongleresses, monstres hybrides qui sont l'image des voluptés décevantes, forment un concert. La première tient une viole, qui attend pour résonner le secours d'un archet, que la musicienne diabolique avait dans l'autre main, mais qu'on ne voit plus ; la seconde chante et fait des gestes expressifs ; la troisième pince les cordes d'une *guiterne* ou d'une *citole;* la quatrième porte à ses lèvres le flutet dont les sons se marient au tambourin ; la cinquième frappe sur ce dernier instrument, et tient en laisse un chien qui se dresse sur ses pattes de derrière et *fait le beau.* Tous ces instruments sont curieux à étudier, car ils datent environ du XIV[e] siècle. Ce concert de jongleresses est surpassé par celui des Sirènes de l'ancien évêché de Beauvais.

Cette peinture murale, qui décore une tour de cet ancien évêché, et dont le dessin a déjà été publié dans un de nos précédents ouvrages, représente cinq gracieuses figures, femmes depuis la tête jusqu'à la ceinture, et poissons de la ceinture en bas. Elles tiennent toutes des instruments de musique, et aucune d'elles ne paraît chanter. La première semble jouer de la cornemuse, la seconde tient à la fois la flûte et le tambourin, la troisième a un dicorde, la quatrième joue de la viole, et la cinquième embouche une flûte ou chalumeau. Nous avons décrit ces instruments dans la partie musicale de notre ouvrage sur les *danses des morts*, et nous renvoyons à cet ouvrage le lecteur curieux de détails techniques. Ici, comme on le voit, la musique des enchanteresses est purement instrumentale. Pour compléter les indications de l'art du moyen âge et d'une époque plus récente sur ce qu'on peut appeler l'orchestre des Sirènes, il nous reste à citer les paroles d'un naïf mythologue : « L'une soulait, dit J. de Montlyard, chanter de la voix, l'autre de la flûte et du flageolet, la dernière de la harpe et du luth, afin que toutes personnes, de quelque humeur qu'elles fussent, trouvassent en elles de quoy contenter leurs passions, comme ces vers le démontrent :

Tout ce que peut chanter le clairon, la trompette,
Et le cor enroûé, des chalumeaux le ton,
Et la fluste à cent trous et la douce *Aëdon ;*
La harpe, lyre ou luth, et l'air piteux que jette
L'oyseau qui chante mort, du céleste flambeau
Fuyant encor le feu, se tient autour de l'eau (3).

---

(1) Voyez, dans notre ouvrage sur *les Danses des morts*, seconde partie, l'article *Cors*, *Trompettes*, *Trombones*, etc.

(2) Brunetto Latini, dans son *Trésor*, dit à peu près la même chose. Il affirme gravement que l'une des Sirènes chantait merveilleusement en *droicte voix de femme*, que l'autre rappelait la douceur de la flûte, qu'en écoutant la troisième, on croyait entendre les sons de la citole; mais il se hâte d'ajouter que les *Seraines* de l'antiquité sont trois *meretrices* qui ne s'appliquaient qu'à décevoir les passants. (Voyez aussi plus haut, p. 66.)

(3) *Mythologie ou explication des Fables*, œuvre d'éminente doc-

Les vers cités par Montlyard résument à peu près toutes les données fournies par les auteurs des XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles sur l'orchestre des Sirènes. Ils y font figurer la harpe, la flûte, la flûte à cent trous, le chalumeau, mariant leurs accords avec le chant du cygne. Le *cor enroué*, le clairon, la trompette, complètent cet ensemble instrumental. Pour le rendre encore plus féerique, plus mystérieux, que n'y ajoutaient-ils la toupie d'Allemagne (1)! Voilà ce qu'on appelait, du temps de Montlyard, la *concorde des Sirènes*.

Les traditions germaniques et scandinaves attribuent aux *Meermaides*, aux *Nix*, aux *Ondines*, etc., des voix dont la puissance d'attraction n'était pas moins irrésistible que celle dont les Sirènes ont fourni tant d'exemples. On représente généralement ces divinités s'accompagnant sur le luth, la guitare, le violon ou la harpe. L'accord de la voix et de ce dernier instrument correspond à la forme classique du mythe; mais quand le vieux Nix, le roi des Elfes et le *Fossengrim* prennent leur archet magique et mettent tout en danse, nous perdons de vue le pré fleuri, la région embaumée où s'élèvent les voix mielleuses des enchanteresses d'Homère, et nous sommes transportés tout à coup sur les bords des lacs profonds où se mirent les grandes forêts de sapins qui secouent dans les airs leur noire chevelure. De ces forêts part le son fantastique du cor d'Oberon, ainsi que mille bruits étranges. On y distingue le nocturne hallali de la chasse sauvage, la musique féerique du Blocksberg, et comme un écho affaibli de la voix de Lurelei. Nous ne serions pas étonné d'entendre surgir tout à coup, au milieu de ce vacarme, les sons d'orgue des rochers de l'Orénoque, le carillon souterrain des montagnes des bords de la mer Rouge, et les appels mystérieux et diaboliques de l'île de Ceylan. Tous ces bruits, en effet, se confondent dans la pensée, car ils appartiennent au même ordre de faits, et ne sont autre chose que des phénomènes naturels présentés sous un faux jour par la crainte ou la superstition. Les effets singuliers du bruit de la mer ou des vents répercuté par des parois rocheuses, sont, de tous ces phénomènes, ceux qui ont le plus vivement impressionné l'imagination de l'homme. Non-seulement il les a observés avec un sentiment de curiosité mêlé d'effroi, mais il les a personnifiés sous leurs différents aspects, et en a fait l'objet d'un culte fort compliqué. Toute une partie de la mythologie des nations qui se partagent l'empire du monde, est consacrée à la déification des forces de l'humide élément, ainsi qu'à celle de tous les phénomènes physiques qui s'y rattachent (2). Une foule de mythes, de traditions, de légendes relatives aux divinités et aux génies aquatiques, n'ont pas de plus sérieuse origine que les observations faites dès la plus haute antiquité sur le bruit des ondes, soit par les navigateurs, soit par les habitants des rivages de la mer, des fleuves et des lacs. Parmi les populations qui y reconnaissent l'intervention de puissances mystérieuses et redoutées, il faut citer celles de l'Europe saxonne ou scandinave. La Suède a des lacs où se produit le singulier phénomène appelé *Wettersee*. Au-dessous de ces lacs en partie gelés, on entend parfois, à une profondeur de soixante brasses, des sons étranges, qui se prolongent en passant par les modulations les plus diverses, semblables à des voix qui, tour à tour, disputent, grondent ou se plaignent (3). L'effet connu sous le nom de *fata Morgana* (4), espèce de mirage qui se produit dans les brouillards du Nord, est d'ordinaire précédé par un bruit tonnant, semblable à un coup de feu. A bord des vaisseaux, où les bruits de la mer trouvent un auditoire singulièrement impressionnable, le souvenir de ces divers phénomènes s'introduit dans maints récits. Au dire des marins, il n'est pas rare d'entendre sur la côte, près du promontoire de Cornouailles, au moment de l'approche d'un orage, un son mystérieux, que les pêcheurs refusent d'attribuer à des causes naturelles, et qu'ils croient engendré par l'esprit de l'abîme. Le peuple est tellement convaincu que ce son présage des sinistres, que pas une âme ne se

---

trine et d'agréable lecture, cy-devant traduitte par J. de Montlyard, exactement reüeüe en cette dernière édition et augmentée d'un traité des Muses, etc., par J. Baudoin. Paris, 1627.

(1) C'est au son de la toupie d'Allemagne que beaucoup de voyageurs comparent les bruits mystérieux entendus auprès de certaines montagnes, de certaines chutes d'eau et des cavernes.

(2) Consultez, sur les personnifications de ce genre, dans les différents cultes asiatiques et dans les mythologies des Grecs et des Latins, les beaux travaux de Creuzer. — Le remarquable ouvrage de M. A. Maury, *Histoire des Religions de la Grèce antique*, contient aussi les recherches les plus intéressantes sur Poséidon (l'Océan) et sur les divinités habitant son humide et vaste empire.

(3) De vieux auteurs avaient raconté à Aldrovande que lorsqu'on était sur le point d'essuyer une tempête en mer, on entendait au loin des gémissements humains. (Voyez *Monstr. hist.*, loc. cit.)

(4) *Morgan* veut dire blancheur de mer, et *Morlusein* vapeur, brouillard de mer. De ces deux mots dérivent les noms de *Morgane* et de *Mélusine*, deux fées qui se trouvent ainsi rattachées aux nombreuses personnifications des diverses qualités et propriétés des eaux.

hasarderait en mer lorsque cette voix prophétique se fait entendre (1). Ce n'est pas avec moins d'appréhension que les Bretons prêtent l'oreille au *grelot maudit*, qui tinte au-dessus des vagues et attire les voyageurs au fond des abîmes.

Les anciens ont symbolisé ces mille bruits de la mer, ces voix étranges de l'Océan, qui tantôt jette à la brise une plainte douce comme le chant d'une femme, et tantôt remplit l'air de mugissements semblables au tonnerre (2). Au lieu de se perdre en conjectures pour chercher de tous côtés une explication naturelle du chant des Sirènes, ne serait-il pas plus simple de les rattacher à ces phénomènes bien connus, et surtout au bruit harmonieux que produisent les eaux dans les passages resserrés entre les rochers ou sur les plages bordées d'écueils (3)? Ce bruit est en effet si harmonieux, qu'il a quelquefois un caractère tout à fait musical. Déjà Pausanias constate que les flots de la mer Égée, en venant battre le rivage, produisent des sons que l'on peut comparer à ceux de la lyre (4). Un fait semblable est relaté dans l'*Histoire du Nouveau-Monde*, par Laërce. Il y est dit que les rivages du lac de Guatemala, dans la Nouvelle-Espagne, font entendre, quand souffle le vent d'est, un bourdonnement comparable au son d'un orgue, à tel point que ce phénomène est désigné, par les indigènes, sous le nom de la *danse des dieux* (5). Dans la province de Kiang-Si, en Chine, se trouve le fleuve Heng, lequel se précipite d'une hauteur considérable, et forme une cascade qu'on appelle *la Cloche*, parce qu'elle produit un son de cloche très fort (6). Le courant d'air que font naître les chutes d'eau, indépendamment du son qui peut s'engendrer des mouvements de l'eau elle-même, contribue à déterminer toutes sortes d'effets de sonorité d'une étrangeté souvent pleine de charme. On a observé aussi très fréquemment de curieux échos près des amas de rochers et près des cascades. La voix de Lorelei, la célèbre ondine du Rhin, est un écho quintuple. Rapprochez maintenant de ces diverses circonstances celle de l'apparition subite sur les eaux, sur les rochers ou à quelque endroit du rivage, d'un oiseau inconnu, d'un aspect étrange, ou bien celle d'un monstre marin offrant une vague ressemblance avec un être humain, et vous aurez la mise en scène d'un spectacle semblable à celui qui, selon toute probabilité, donna naissance au mythe des Sirènes.

D'ailleurs, d'autres bruits que ceux des flots pouvaient, en pareil cas, frapper l'oreille des assistants. Il existe sur les bords de la mer Rouge, cette mer si abondante en hommes marins, des montagnes de sable sonores, entre autres El-Nakus. Les sons qu'engendrent ces montagnes, ébranlées par quelque cause inconnue, ont été comparés au chant de la harpe éolienne. Ceux qui s'échappent des grottes où les vagues produisent des effets semblables ont souvent la même douceur, la même suavité, et l'on peut fort bien expliquer par là tout ce que les auteurs rapportent du charme inhérent à la musique des Sirènes. Enfin, pour que l'on ne nous accuse pas de nous perdre ici en de vagues hypothèses, n'oublions pas d'ajouter que ces divinités étaient souvent désignées sous le nom de *Saxa musica*, et que les pierres sonores employées dans la construction de certains monuments curieux, ou remarquées sur certaines parties du sol par des naturalistes dont l'opinion fait autorité, tel que M. de Humboldt, font entendre aussi un bruit extrêmement agréable, et tout aussi miraculeux, en apparence, que pouvait l'être celui de la statue de Memnon (7). Les chambres de Carnac seraient donc à ce titre, comme le sont à un autre point de vue les grottes de Fingal et de Castleton, de vrais palais de Sirènes.

Les bruits dont nous parlons ont un caractère musical si prononcé, que les musiciens ont eu l'idée d'imiter, au moyen d'effets particuliers d'orchestre, la sonorité mystérieuse de ces concerts naturels. Mendelssohn-Bartholdy s'en est inspiré en écrivant ses *Hébrides*, et nous-même avons cherché à évoquer, dans notre opéra *la Mort d'Oscar*, le souvenir des harmonies de la grotte de Fingal. Le sujet que nous traitons ici devait nous

---

(1) G. Kastner, *la Harpe d'Éole* et *la Musique cosmique*, p. 31.

(2) On se rappelle que les sons rauques des conques placées dans les mains des Tritons symbolisent le bruit de la mer mugissante.

(3) Archip., *De piscibus*, lib. V, Cf. Beger, *loc. cit.*

(4) Kirch., *Phonurg.*, lib. III, sect. III, cap. VI. Cet effet particulier était dû, selon Pausanias, aux cavités des rochers et du rivage, qui recevaient le son et le renforçaient.

(5) Idem, *ibid.*

(6) *Gesandschaft der Ostindischen Gesellschaft nach China.* Amst., 1667. On lit dans une note de l'abbé Roussier sur un passage du mémoire d'Amiot concernant la musique des Chinois, que la source du fleuve Hoang-Ho, qui sort de terre en bouillonnant, rend un son, et que ce son fut comparé à celui de la flûte que Lyng-Lun avait construite avec un fragment de bambou.

(7) Cf. G. Kastner, *la Harpe d'Éole et la Musique cosmique*, p. 32 et suiv.

amener à faire pour les Sirènes un essai analogue. Dans la symphonie qui termine ce volume, nous avons imaginé une combinaison instrumentale toute nouvelle et d'un effet particulier, pour accompagner les voix des enchanteresses. Nous y avons introduit la syrinx, ou flûte de Pan, qui est bannie de nos orchestres, malgré le charmant effet qu'elle y produirait si l'on en juge d'après le rôle que lui assigne Mozart dans *la Flûte enchantée*. Malheureusement cet instrument est resté ce qu'il était dans l'antiquité. Aussi, malgré l'importance qu'il avait autrefois, est-il abandonné de nos jours aux musiciens ambulants. Nous désirions cependant l'admettre au nombre des éléments formant la combinaison instrumentale dont nous parlions tout à l'heure, et nous fîmes part de ce désir à M. Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique. Ce célèbre artiste, dont les inventions feront époque dans l'histoire de l'art instrumental, et dont les connaissances en acoustique égalent celles de nos physiciens les plus distingués, nous fit entrevoir la possibilité de construire une *flûte de Pan* exempte de toutes les imperfections qui empêchent aujourd'hui les compositeurs dramatiques d'en faire usage. Il nous apprit qu'un projet de perfectionnement de cet instrument lui était venu depuis longtemps à la pensée, car son but est non-seulement d'enrichir la musique instrumentale de sonorités nouvelles, mais aussi de lui restituer celles qu'elle a perdues. Sachant qu'entre des mains si habiles, l'exécution de ce projet ne souffrait aucune difficulté, nous n'avons plus hésité à employer la flûte de Pan dans notre symphonie.

La flûte de Pan, de même que le *Glockenspiel*, dont Mozart s'est servi dans *la Flûte enchantée*, sont tout à fait appropriés aux sujets féeriques, et l'on n'ignore pas que les sujets de ce genre ont toujours été du goût des musiciens; aussi les régions fantastiques qu'habitent les Sirènes ont-elles été souvent explorées par les compositeurs qui ont rapporté de ces régions, où l'imagination peut cueillir la rose de l'idéal, les œuvres les plus fraîches et les plus gracieuses. Nous avons cité les écrivains qui ont rendu un poétique hommage à la mémoire des Sirènes, des Naïades et des autres déités et génies de cette grande famille, sortie du sein des ondes; on pourrait nous reprocher de ne pas citer les musiciens à côté des poëtes. Il y aurait là, en effet, une omission regrettable, et, sans remonter à l'œuvre du Viennois Kauer, *la Nymphe du Danube*, qui a joui longtemps en Allemagne d'une immense popularité, nous rappellerons que l'*Oberon* de Weber contient plusieurs pages qui évoquent devant nous le monde des Elfes et des esprits des eaux dans toute sa grâce et sa splendeur. *La Flûte enchantée* de Mozart, que nous venons de citer, nous introduit plutôt dans celui des devins et des magiciens, où nous allons bientôt faire pénétrer le lecteur. Un des maîtres contemporains de l'Allemagne, Richard Wagner, fait intervenir dans deux de ses opéras dont il a écrit lui-même les paroles le type de la Sirène du moyen âge. La Vénus du *Tannhauser* et la Magicienne du *Lohengrin* sont vraiment de la famille des Nixes du Nord, tandis que la tradition des Elfes a trouvé, après Weber, un digne interprète dans Mendelssohn. Hoffmann a mis en musique l'*Ondine* de La Mothe-Fouqué, et Rossini a tiré le sujet d'un de ses plus gracieux opéras d'un poëme de Walter Scott, *la Dame du lac*.

L'école de musique française nous offre aussi diverses productions où les Sirènes et les fées du moyen âge, sous divers aspects, jouent un rôle plus ou moins important. Bornons-nous à nommer deux spirituelles partitions de M. Auber : *la Sirène* et *le Lac des fées;* les opéras *la Tempesta* de M. Halévy et *le Songe d'une nuit d'été* de M. Ambroise Thomas; enfin le chef-d'œuvre bien connu de Boïeldieu, *la Dame blanche*. Un assez grand nombre de partitions renferment des épisodes où les nymphes, les fées, les esprits de l'air et de l'eau font entendre leurs voix, telles que la *Psyché* de M. Ambroise Thomas; d'autres empruntent seulement leur nom à ces créations mythologiques, comme *le Sylphe* de M. Clapisson. La même source a fourni de fort jolis sujets de ballets : par exemple, *les Ondines*, que l'on vit pendant quelque temps s'ébattre dans le bassin du théâtre Nautique; la poétique *Sylphide*, dont l'image se confond avec celle de Taglioni; la *Gisèle* d'Adam; *la Fée aux roses*, *les Willis*, *les Elfes*, etc. Citons encore *la Naïade*, représentée au *Théâtre des fleurs* du Pré-Catelan.

Un opéra dont on parle beaucoup au moment où nous écrivons ces lignes, *la Magicienne* de M. Halévy, qui sera représenté sous peu, fera revivre, dit-on, parmi nous le souvenir de la fée Mélusine. Enfin, dans un autre ordre de productions, nous signalerons encore un délicieux et inimitable *scherzo* fantastique de Berlioz, la *Reine Mab;* plusieurs parties de la symphonie de *Faust* du même compositeur; un charmant chœur pour voix

de femme de Clapisson, *les Sirènes du Danube;* une fort jolie composition de M. Oscar Comettant, intitulée *la Sirène*, et une foule de romances et de morceaux de musique instrumentale, dont les titres rappellent soit nos enchanteresses, soit les elfes, les sylphes, les farfadets, les ondines, les fées, etc. Chaque jour paraissent au delà du Rhin des compositions semblables. La *Lorelei* de Heine et le *Pêcheur* de Gœthe y défrayent les chants d'étudiants, et la mélodie du *Roi des Aulnes* de Schubert mêle ses accords dramatiques aux plus belles inspirations des grands maîtres de l'école allemande.

CHAPITRE II.

LES ENCHANTEURS ET LA MUSIQUE MAGIQUE.

L'histoire mythologique de l'incantation musicale, telle que nous l'avons essayée en étudiant le mythe des Sirènes, serait incomplète si, à côté de ces êtres, envisagés dans leurs rapports spéciaux avec la fable antique, nous ne placions les *enchanteurs*, considérés dans leurs traits les plus généraux et avec les attributs si divers dont les a revêtus l'imagination des conteurs populaires du Nord.

Selon les anciens poëtes, les Sirènes étaient des *enchanteresses*, dans le sens le plus littéral de ce mot; il n'est donc pas hors de propos de nous étendre sur les *enchanteurs* en général, nous restreignant toutefois au sens étymologique du mot, sans parler des différentes acceptions figurées dans lesquelles on l'emploie encore.

Enchanteur, *enchanter*, vient du latin *incantare* (*in*, et *cantare*, chanter), qui n'est lui-même qu'une traduction du grec ἐπάδειν (ἐπί, à, vers, ἀείδω, je chante); *incantare*, *præcantare*, ἐπαδειν ou ἐπειδειν τινὶ, c'est chanter à quelqu'un, attirer par le chant (1), guérir, apprivoiser par le chant (2). Le verbe *enchanter* signifie donc littéralement exercer une certaine influence sur quelqu'un au moyen d'un chant; mais le plus souvent on joint à l'idée de cette influence naturelle du chant l'idée d'une influence magique, surnaturelle, extraordinaire. L'*enchanteur* est alors celui qui exerce cette influence sur une personne ou sur une chose. L'action d'enchanter est nommée *enchantement* et quelquefois *enchanterie* (3). « Par une confusion de langage qui n'appartient qu'à notre siècle, dit M. F. Denis, les devins, les magiciens, les enchanteurs et les sorciers sont

---

(1) Lucien II, p. 135. Par *chant*, il faut entendre ici non-seulement des sons de voix modulés, mais des paroles et des formules chantées ou simplement déclamées en manière de récitatif, quelquefois même *murmurées*. En effet, suivant Grimm, des paroles murmurées à voix basse pouvaient opérer des enchantements, des sortiléges. C'est pourquoi *immurmurare* était pris quelquefois dans le sens d'*enchanter*. (Voyez Du Cange, *Glossar.*, t. III, col. 770. — Grimm, *Deutsche Myth. superstitions*, p. 104, n° 875.)

(2) Xen., *Mém.* 2, 6, 10, 11.

(3) Voyez ce mot dans Richelet, *Dict. de la langue française*, 1759. Suivant Du Cange, l'expression *vendu à l'encan* (littér. : à l'enchantement), en italien, *incantare*, *far incanti* (vendre à l'encan), tirerait son origine d'une des acceptions du mot *incantare*, qui s'interprète aussi par *injungere*, *vehementer rogare*, enjoindre, demander avec force, par cris : « Incantavit eam quod nulli revelaret. » Il enjoignit de ne le révéler à personne. (Limborch. *Sent.*, *Inquis. Colos.*, p. 141.) De là *encan*, *incantum*, *incantus* (*in* et *cantus*), parce que le crieur élève tellement la voix, qu'il semble parfois chanter. (Cf. Bleyn., *Inst.*, p. 552.) Suivant Ménage, qui s'est rangé à l'avis de Caseneuve, ce mot dérive simplement d'*in quantum*, *pour combien?* Toutefois, la première étymologie que Ménage même avait adoptée d'abord nous semble préférable, d'autant plus que *vente à l'encan* a pour synonyme *vente à la criée*, c'est-à-dire vente effectuée au moyen d'appels véhéments à la foule, vente par *cris*. On appelle, par la même raison, *cris* les formules mercantiles des gens qui parcourent les rues annonçant à haute voix, avec des intonations quelquefois très musicales, ce qu'ils ont à vendre. Nous avons consacré à l'étude de ces cris en particulier, comme à celle du cri en général, de son mécanisme, de ses propriétés musicales et de son rôle dans les actes de la vie civile et religieuse, un ouvrage spécial qui a paru récemment sous ce titre : *Les Voix de Paris*, *Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, précédé de considérations sur l'origine et le caractère du cri en général, et suivi de* LES CRIS DE PARIS, *grande symphonie humoristique vocale et instrumentale*. Paris, G. Brandus, Dufour et Comp., 1857, 1 fort vol. grand in-4, 127 pages de texte, XXXIII planches de cris notés et 171 pages de partition.

revêtus, dans notre pensée, des mêmes pouvoirs, ou bien agissent dans un but à peu près identique. Il n'en était pas ainsi jadis, et nos pères ne s'y trompaient point. Ouvrez Isidore de Séville, l'oracle du VI[e] siècle, et Jean de Sarisbery, le docte évêque de Chartres, ils vous diront que les enchanteurs sont des êtres privilégiés, mais maudits, qui pratiquent l'art par des paroles, *incantatores vocati sunt qui artem verbis peragunt*. Bientôt l'étymologie du nom exerce la sagacité des écrivains qui succèdent à ces lumières du monde savant. Selon eux, un enchanteur est un fascinateur qui chante dans le cœur d'autrui (1), *intus in corde cantator*. Quelques paroles puissantes ou harmonieuses lui suffisent pour dompter les âmes ou pour troubler les éléments (2); il procède toujours par les *charmes* (3), *per carmina*. Le moyen âge admet les dénominations de *charmeurs* et de *charmeresses;* il faut bien se garder de les confondre avec celles qui désignent les *sorciers* ou *faicturiers*, bien différents eux-mêmes des *nécromans* et des *magiciens* (4).... »

On voit que dans *enchanter*, le *incantare* n'est pas simplement pour *cantare*, comme le dit Ménage dans son *Dictionnaire de la langue française*, mais qu'il s'agit bien d'un chant qui trouve de l'écho *in corde*, dans le cœur d'un autre. L'essentiel pour nous, c'est de savoir que les enchantements proprement dits se faisaient par des chants, ou bien, comme on le verra plus loin, par des instruments de musique. Du reste, en pareil cas les agents sonores ont des caractères très différents : une fois ce sera un chant qui dégénère en cris, un chant déréglé (5) ; d'autres fois ce seront des violons, des harpes, des flûtes, des cors, des trompettes, des timbales, des tambours et même des vases de cuivre frappés l'un contre l'autre.

Dès l'antiquité la plus reculée, tous les peuples avaient leurs devins et leurs magiciens; encore aujourd'hui l'on rencontre cette classe d'hommes parmi les nations les plus sauvages. Quant aux enchanteurs proprement dits, les données qu'on peut recueillir sur leur histoire ne remontent guère au delà des premières fables mythologiques de la Grèce. Quoi qu'il en soit, l'origine de toute espèce de magie doit être cherchée dans les pratiques du culte des anciens et dans l'art de la poésie et de la musique. Toute la science de l'antique paganisme était dans les mains du prêtre, du poëte, du musicien; les trois ne forment souvent qu'un seul et même personnage. Il est le confident des dieux; il agit, il parle sous leur inspiration; son sacrifice devient un augure, sa parole une prophétie, son chant un enchantement; lui-même se transforme tour à tour en prophète, en devin, en enchanteur.

---

(1) Plaute emploie dans le même sens le terme *excantare cor*, attirer le cœur, le transporter, le mettre hors de lui, l'*enchanter*. « Nam tu quidem cuivis excantare cor facile potes. »

(2) L'action de la voix humaine et du son musical sur la nature tient à des lois physiques que les enchanteurs ont pu connaître, comme le donne à penser l'auteur d'un curieux article inséré dans le *Morgenblatt* du 17 octobre 1845 (*Die Wirkungen der Tœne auf die Natur*), lorsque après avoir étudié ce phénomène d'après les lois de la physique, il multiplie les considérations sur les savants du moyen âge, les magiciens forains, les médecins qui font des cures sympathiques et les somnambules. Des paroles singulières que celles-ci profèrent, il conclut à une langue primitive, à nous inconnue, dans laquelle on trouverait des mots doués d'une merveilleuse puissance sur la nature. Il admet que l'homme peut arriver à connaître les sons qui comprennent en eux et représentent tous les corps selon leurs différentes qualités, c'est-à-dire qui expriment la nature dans sa richesse inépuisable, et qu'il peut, par conséquent, agir sur ces corps, les influencer, les *toucher* par le moyen de ces sons. Le principe de la communication des vibrations et la sympathie qui se révèle dans certains cas entre différents agents sonores, expliquent un grand nombre de ces effets curieux qu'il faut ranger dans la classe des phénomènes acoustiques désignés sous le nom de *musique autophone*. Mais, quelle que soit l'influence de la voix humaine sur les corps inanimés, on aura toujours beaucoup de peine à donner une explication rationnelle des faits bizarres pris au sérieux par Wagner, Solinus et Halm. Le premier, dans son *Historia naturalis Helvetiæ*, raconte que, près du lac des Quatre Cantons, il y a une source qui, appelée trois fois par son nom, déborde si rapidement, que tous les assistants sont obligés de se sauver; et celui qui a fait entendre l'appel magique meurt dans l'année. Solinus cite une source semblable qui, au son de la flûte, s'emporte comme de joie et se met à danser. Enfin, Halm (*Albanesische Studien*, t. I, p. 84) nous montre les sources sulfureuses d'Elbessan, en Albanie, débordant après que les enfants ont chanté trois fois un couplet local. (Voyez G. Kastner, *la Harpe d'Éole et la Musique cosmique*, p. 115.)

(3) Les mots *charme*, *charmer*, viennent du latin *carmen*, dont on a formé le verbe *carminare*, charmer, enchanter; mais le *carmen* se distingue de l'*incantatio* en ce que le premier est une formule parlée, la seconde une formule chantée. Cependant cette distinction n'est pas toujours observée.

(4) A un point de vue général, les mots *magiciens* et *enchanteurs*, *enchanteresses* et *magiciennes*, peuvent s'employer indifféremment l'un pour l'autre.

(5) Comme, par exemple, celui auquel fait allusion le passage de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Le chœur dit à Cassandre : « Quel dieu, quelle fureur te transporte? tu chantes sur toi-même un chant déréglé! » Et, plus loin, le chœur ajoute : « Un démon trop puissant qui te possède t'inspire ce sinistre langage. » (Voyez Eschyle, *Agamemnon*, 685 et 1183-1184.)

Il n'y a pas jusqu'aux instruments dont les premiers poëtes se servent pour accompagner leur chant qui ne soient l'œuvre des dieux : Hermès est l'inventeur de la lyre; il trouva la *chelys* (tortue), la vida et y mit des cordes; puis il en fit présent à Apollon, qui augmenta le nombre des cordes successivement jusqu'à sept, et devint ainsi l'inventeur de la lyre heptacorde. Faut-il donc s'étonner que cette musique divine à double titre, puisque les dieux l'inspirent et inventent les instruments qui la produisent, — faut-il donc s'étonner que cette musique exerce une influence magique sur le cœur des hommes et même sur les animaux, les arbres, les rochers?

C'est là ce qu'on raconte des premiers prêtres-poëtes de la religion grecque. De même que le dieu pasteur de l'Inde Chrichna, Orphée n'a qu'à marier les sons de sa voix aux accords de sa lyre pour que les rochers et les arbres le suivent, pour que les animaux les plus féroces viennent à lui et se laissent apprivoiser. Ayant perdu sa compagne bien-aimée, Orphée descend aux enfers, et, par la double puissance de sa voix et de sa lyre, il ravit, il *enchante* tellement le cœur du dieu des enfers que celui-ci se décide à lui rendre Eurydice. Il était déjà fort avancé en âge lorsqu'il prit part à l'expédition des Argonautes, auxquels il fut d'un grand secours, tant comme conseiller prudent que comme artiste inspiré. Les Sirènes ayant cherché à attirer les Argonautes par leurs chants, Orphée fit résonner les cordes de sa lyre, et les sons mélodieux de l'instrument divin réduisirent les Sirènes au silence. Orphée enchanta non-seulement ses compagnons, mais encore le vaisseau qui les portait, et, sous l'influence de la lyre magique, le navire *Argo* s'éloigna des redoutables écueils où cherchaient à l'entraîner les Sirènes. Celles-ci, de désespoir, se jetèrent dans la mer, où, selon le mythe que nous venons de rapporter, elles furent changées en rochers.

Amphion n'était pas moins renommé comme poëte que comme musicien. En sa qualité de musicien, il était *enchanteur* au même titre qu'Orphée. Quand on voulut fortifier à la hâte la ville de Thèbes, Amphion joua de la lyre et fit résonner sa voix avec tant de charme que les pierres, *enchantées*, se déplacèrent d'elles-mêmes et se rangèrent de manière à former les murs de la ville.

Arion, l'habile joueur de cithare, natif de l'île de Lesbos, poëte et musicien du roi Périandre, n'était pas un dieu, et pourtant sa lyre eut un jour le pouvoir de celle d'Orphée. Comme il faisait voile pour retourner à Corinthe, après avoir amassé de grandes richesses en Italie et en Sicile, les matelots ou, suivant Hygin, ses propres esclaves, formèrent le dessein de le jeter à la mer pour s'emparer de ses trésors. Arion, résigné au sort qui l'attendait, demanda pour toute grâce qu'il lui fût permis, avant de mourir, de chanter une dernière chanson. Cette grâce lui ayant été accordée, il monta sur un banc de rameurs, prit sa lyre et chanta; puis il s'élança dans la mer. Cependant des dauphins, attirés et charmés par la voix et les accords du citharède, s'étaient rassemblés autour du navire. Un d'eux recueillit Arion, le prit sur son dos et le déposa sain et sauf près du cap de Tenare, en Laconie (1).

On pourrait peut-être rappeler ici ce qui est écrit de David (2), qui, par le jeu de sa harpe, calma les accès de démence du roi Saül; et l'histoire de Timothée, grand joueur de lyre, qui, après avoir mis en fureur Alexandre jusqu'à lui faire prendre les armes comme pour se battre, apaisa la colère du monarque par un chant doux et mélancolique. Néanmoins ces deux faits n'ont, à la rigueur, rien d'extraordinaire, et paraissent rentrer dans l'ordre naturel des choses. Ils ne se rattachent à l'histoire des enchanteurs qu'autant que l'on considère l'homme en démence, le furieux comme possédé du démon; autrement ils ne font que constater le pouvoir extraordinaire que la musique a de tout temps exercé sur l'âme humaine, pouvoir dont les mythes d'Orphée et d'Amphion sont l'expression hyperbolique ou peut-être figurée.

---

(1) On a cru longtemps que certains poissons se laissaient prendre facilement au son des instruments et se montraient sensibles au *charme* de la musique. A Myre, en Lycie, les poissons de la fontaine consacrée à Apollon fournissaient un singulier moyen de connaître l'avenir. On les invitait, au son de la flûte, à se montrer à la surface des eaux, et s'ils se précipitaient avidement sur la nourriture qui leur était jetée, l'augure était tenu pour favorable. (A. Maury, *Hist. des rel. de la Grèce ant.*, t. I, p. 465. — Cf. Pline, *Hist. nat.*, t. XXXII, p. 8.)

(2) *Reg.* 6, 33. « Or, toutes les fois que l'esprit malin du Seigneur venait à s'emparer de Saül, David saisissait son cinnor et en faisait vibrer les cordes : alors Saül recouvrait l'usage de la voix et se trouvait soulagé, car l'esprit malin s'éloignait de lui. »

On peut donc dire que la mythologie nous représente Orphée et Amphion comme de véritables *enchanteurs*, puisqu'elle nous les fait voir exerçant, par l'accord de leur voix et de leur instrument, une influence magique, surnaturelle, sur les objets animés et inanimés de la nature ; c'est aussi en ce sens que les Sirènes des poëtes avaient été de véritables *enchanteresses*. Mais les auteurs anciens font encore mention d'une autre classe d'enchanteurs qui se rapprochent davantage de ce qu'on entend généralement aujourd'hui par ce mot, puisqu'ici les effets merveilleux sont obtenus moins par le pouvoir de la musique proprement dite que par les formules magiques, les *carmina* chantés ou récités : nous voulons parler des *magiciennes de la Thessalie*. Hippocrate dit déjà : « Ce sont des gens ignorants et impies, qui, au moyen de sacrifices et de pratiques magiques, croient posséder l'art et le pouvoir de faire descendre la lune, d'obscurcir le soleil (il s'agit des éclipses de ces deux astres) et de produire un temps orageux ou beau, de grandes pluies, la sécheresse, la stérilité de la terre et de la mer, et autres phénomènes semblables (1). »

Apollonius, le poëte des Argonautes, nomme Hécate comme ayant appris cet art à Médée : « Aietes éleva dans son palais une vierge à laquelle Hécate, la déesse, avait donné la science des herbes magiques sorties de la terre et des grandes eaux : avec ces herbes elle calme l'ardeur des flammes dévorantes, fait arrêter instantanément les torrents les plus fougueux, ainsi que les astres, et arrête la marche de la lune sacrée (2). »

Le commentateur grec ajoute cette remarque au texte du poëte : « Il faut savoir que, dans l'antiquité, les magiciennes croyaient pouvoir faire descendre du ciel la lune et le soleil ; pour cette raison, on nommait les éclipses « descentes » jusqu'à l'époque de Démocrite. »

Sosiphone dit, dans le *Meleager* : « Toute vierge de la Thessalie peut, au moyen de *chants magiques*, faire descendre la lune du ciel (3). » Le naturaliste Pline rapporte qu'on attribuait généralement aux vierges de Thessalie l'art de la magie, et qu'en d'autres pays aussi on désignait les magiciennes par le nom de *Thessaliennes* (4). Plutarque va jusqu'à recommander aux femmes l'étude de la géométrie, comme le meilleur remède contre cette superstition : « Une femme qui connaît la géométrie, dit-il, aura honte de danser et de se laisser entraîner par des *chants magiques*, puisque déjà la science de Platon et de Xénophon aura su la charmer (5). »

D'après un passage de Platon, il paraît que les magiciennes tombaient quelquefois sous le coup de la loi, parce qu'elles employaient, pour leurs conjurations, des moyens illicites. Suidas définit ainsi la punition qu'on leur infligeait : « On dit que les Thessaliennes qui faisaient descendre la lune du ciel furent privées des yeux et des pieds, et de là vient le dicton proverbial qu'on applique à ceux qui, par leur propre faute, tombent dans le malheur (6). »

C'est donc principalement par la puissance, par le *charme* du chant, *vi carminis*, qu'on croyait pouvoir opérer cette descente des astres, soit qu'on ait chanté ou simplement récité le *carmen*, la formule magique.

Les poëtes latins font souvent allusion à ce genre de magie. Voici quelques-uns des passages les plus importants :

L'amante que fait parler Virgile dans ses *Églogues* s'écrie : « Chants magiques, ramenez de la ville en ces lieux, ramenez-moi Daphnis ! Les chants magiques peuvent faire descendre Phœbé des cieux, et c'est par leur vertu que Circé transforma les compagnons d'Ulysse ; le froid serpent, dans les prés, meurt brisé par la voix enchanteresse. Chants magiques, ramenez de la ville en ces lieux, ramenez-moi Daphnis ! » Et jusqu'à la fin

(1) Hippocr., *De morbo sacro*, édit. de Littré. Paris, 1849, t. IV, p. 358.

(2) Apollon. Rhodii, *Argonautica*, III, 528 sqq. ; Ed. Brunck, t. I, d. a. 1810, p. 101.

(3) Brunck, t. II, d. a. 1813, p. 242.

(4) Pline, *Hist. nat.*, XXX, 3.

(5) Plutarch., *Conjugalia præcepta*, 48. Dübner, III, 172. Madame de Staël se souvenait-elle de ce mot de Plutarque, lorsqu'elle disait que la géométrie était de toutes les sciences exactes la seule pour laquelle elle se sentait du goût ?

(6) Plat., *Gorgias*, 513, édit. d'Ast., 1819, I, 432.

de l'églogue, elle répète ce refrain (1) : « Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin (2). » Horace, lançant une imprécation, s'écrie à son tour : « Folia de Rimini, ce monstre de débauche, qui, avec la voix enchanteresse d'une Thessalienne, arrache du firmament la lune et les étoiles (3). » Et Tibulle : « Moi-même je l'ai vue faire descendre les astres du ciel; au moyen de ses chants magiques, elle détourne le cours du fleuve rapide, elle force le sol à s'entr'ouvrir, elle fait sortir les mânes du tombeau, et tomber les ossements du bûcher embrasé (4). » Ovide, enfin, dans ses *Élégies amoureuses* : « Les chants magiques font descendre le disque ensanglanté de la lune, et rappellent les chevaux blancs du soleil au milieu de leur course (5). » Lucain s'étonne de ce que les dieux se soumettent à la puissance des chants magiques et à la vertu des herbes, comme s'ils craignaient de les mépriser. Quel pacte, dit-il, quel contrat les enchaîne? Cette obéissance est-elle volontaire ou forcée? Est-ce le prix d'une piété que le monde ignore? Est-ce un pouvoir gagné par des menaces? Les chants magiques commandent-ils à tous les dieux, ou ne font-ils sentir leur influence qu'à un seul capable de contraindre le monde comme il est contraint lui-même? « C'est ce pouvoir magique, ajoute le poëte, qui a d'abord précipité les astres des hauteurs du pôle. La brillante Phœbée, vaincue en quelque sorte par le terrible venin des paroles empoisonnées, pâlit et ne jette plus qu'une terrestre et sombre lueur, comme si la terre lui dérobait l'image fraternelle (interceptait les rayons du soleil) et mêlait ses ombres aux célestes clartés (6). »

Pour augmenter l'efficacité des chants magiques, les *enchanteresses tournaient un rouleau* (7). Martial dit, en parlant d'une vieille femme qui était morte : « Qui saura à l'avenir faire descendre la lune du ciel avec le rouleau thessalien (8)? » Et Horace, dans une ode adressée à Canidie : « Enfin je cède à la puissance de votre art, je vous demande grâce, et vous prie au nom de Proserpine, au nom de la majesté redoutable de Diane, au nom de ces livres où sont écrits les vers enchanteurs qui font descendre les astres du ciel sur la terre : cessez, Canidie, de proférer des paroles magiques, et tournez, tournez le rouleau en sens contraire (9). »

Nous trouvons, dans une épigramme grecque, la description du rouleau dont se servaient les enchanteresses. Le poëte le nomme Ἴυγξ, *Iynx*, de l'oiseau qui porte ce nom, et auquel, à cause de sa nature inquiète et de sa vivacité, on attribuait autrefois toutes sortes de vertus aphrodisiaques (10). Pindare cite Jason comme ayant le premier employé cet oiseau à des pratiques magiques, car il avait appris d'Aphrodite la manière d'étendre l'iynx sur une roue à quatre rais, et de la tourner en faisant entendre des chants magiques pour exciter l'amour de Médée (11). Sur ce passage de Pindare, le scoliaste grec fait la remarque suivante : « L'iynx

---

(1) La répétition des mêmes paroles constituait elle-même une formule magique; les refrains, les appels réitérés, servaient pour *évoquer*, comme pour *invoquer*, et l'on y devait recourir fréquemment dans les pratiques relatives aux enchantements.

(2) Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin.
Carmina vel cælo possunt deducere Lunam;
Carminibus Circe socios mutavit Ulixi;
Frigidus in pratis cantando rumpitur anguis.
Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin.
(Virg., *Eclog.*, VIII, 68 sqq.)

(3) Quæ sidera excantata voce Thessala,
Lunamque cælo deripit.
(Horat., *Epod.*, V, 45, 46.)

(4) Hanc ego de cœlo ducentem sidera vidi,
Fluminis hæc rapidi carmini sistit iter,
Hæc cantu finditque solum, manesque sepulcris
Elicit, et tepido devocat ossa rogo.
(Tibul., *Eleg.*, lib. I, 2, v. 45.)

(5) Carmina sanguineæ deducunt cornua Lunæ;
Et revocant niveos Solis euntis equos.
(Ovid., *Eleg.*, lib. II, 1, v. 23.)

(6) Illis et sidera primum
Precipiti deducta polo; Phœbeque serena
Non aliter, diris verborum obsessa venenis,
Palluit, et nigris terrenisque ignibus arsit,
Quam si fraterna prohiberet imagine tellus,
Insereretque suas flammis cœlestibus umbras.
(Luc., *Phars.*, lib. VI, c. 499 sqq.)

(7) La planche CCXXXIX, fig. 850 de Creuzer, *Religions de l'antiquité*, trad. par F. Guigniaut, représente trois Sirènes. Celle du milieu « tient un rouleau de musique et paraît chanter. » Ce rouleau, dans la pensée de l'artiste, ne devait-il pas indiquer précisément cette influence magique que les Sirènes exerçaient par leurs chants sur les passants. Quoi qu'il en soit, ce rouleau rappelle là baguette magique des enchanteurs, des magiciens, baguette sur laquelle était souvent inscrites des paroles et des formules mystérieuses.

(8) Quæ nunc Thessalico lunam deducere rhombo.
(Mart., *Epigr.*, lib. IV, 29.)

(9) Jam jam efficaci do manus scientiæ,
Supplex, et oro regna per Proserpinæ,
Per et Dianæ non movenda numina,
Per atque libros *carminum* valentium
Refixa cælo devocare sidera,
Canidia, parce vocibus tandem sacris
Citumque retro solve, solve turbinem.
(Horat., *lib. épod.*, XVII, 1 sqq.)

(10) *Anth. Græca* de Brunck; ed. Jacobs. Lips., 1794, t. IV, p. 140.

(11) Pind., *Pythia*, IV, 213. — Edit. Böchkl., t. I, 1811, p. 92.

est un oiseau de différentes couleurs, au cou long et à la langue très longue; souvent il se détourne et fait tourner son cou en cercle. Les enchanteresses croient que cet oiseau leur est utile pour leurs philtres amoureux, car elles l'attachent sur une roue, et la tournent très rapidement en entonnant des chants magiques; d'autres disent qu'elles arrachent les intestins de l'oiseau et les dévident sur une roue..... (1). »

Dans toutes ces pratiques magiques, le chant joue, on le voit, un rôle assez important. Dès lors il est naturel que, pour faire cesser un enchantement, on ait encore eu l'idée de recourir au pouvoir des sons. Nous nous bornerons à rappeler ici que David *désenchanta* Saül en jouant de la harpe, et que Timothée *désenchanta* Alexandre aux accents de la lyre. De même, dans l'antiquité, on *désenchantait* le soleil et la lune, c'est-à-dire que pendant les éclipses on employait le cliquetis de l'airain et le son des cors et des trompettes pour rompre le charme que l'on supposait avoir agi sur ces astres. De tout temps, l'airain ou le cuivre, comme élément sonore, fut consacré au culte des dieux, et les anciens trouvaient dans ce métal quelque chose de particulièrement saint. Ils frappaient sur un instrument d'airain en l'honneur des morts qui laissaient un nom sans souillure, et l'on sait qu'à Lacédémone, quand un roi venait à mourir, l'usage était également de frapper sur des bassins (2). De même, le son magique et prophétique de l'airain retentissait à Dodone pour annoncer les oracles de Jupiter, et il continuait de se faire entendre durant le cours des épreuves.

On se servait, dans les rites de la religion de Cybèle, de cornets d'airain dont la forme recourbée avait trait au croissant de la lune. Le son même de l'airain était censé plaire à la lune ainsi qu'à l'abeille dont elle portait le nom (3). En qualité d'Hécate, la lune passait pour la redoutable déesse qui ourdissait tous les charmes; mais ces charmes pouvaient être tournés contre elle; par des formules et des artifices magiques on pouvait, suivant une croyance populaire, l'éclipser, la contraindre et la faire descendre sur la terre. Or, le son de l'airain, le bruit retentissant des cornets, les cris poussés par la foule, avaient la vertu de délivrer la lune dans le ciel, de mettre un terme à la violence exercée sur cet astre (4). Tibulle dit : « Un chant magique peut attirer les fruits d'un champ voisin; un chant magique arrête dans sa marche le serpent irrité; un chant magique essaie de faire descendre la lune de son char, et y parviendrait si l'airain frappé ne résonnait pas (5). » Ovide s'exprime ainsi :

Te quoque, Luna, traho; quamvis Temesæa labores
Æra tuos minuant : currus quoque carmine nostro
Pallet avi; pallet nostris Aurora venenis (6).

(Et toi aussi, Lune, je t'attire vers moi, malgré l'airain de Temèse qui allége tes souffrances; mes chants font même pâlir le char de mon aïeul, et mes poisons pâlir l'Aurore.)

L'*Histoire naturelle* de Pline renferme un passage très remarquable sur les éclipses et sur les croyances superstitieuses qui régnaient à ce sujet parmi les anciens. « Le premier Romain qui exposa publiquement la théorie des éclipses du soleil et de la lune est Sulpicius Gallus, qui fut consul avec Marcellus, mais qui alors était tribun militaire. La veille du jour où Persée fut défait par Paul-Émile, il parut par ordre du général afin de prévenir les alarmes de l'armée, devant les troupes assemblées pour annoncer l'éclipse qui allait survenir; peu de temps après, il composa un livre sur ce sujet. Le premier qui s'en occupa chez les Grecs fut Thalès de Milet, dans la quatrième année de la quarante-huitième olympiade (an 585, av. J.-C.), l'an 170 de la fondation de Rome, et prédit une éclipse de lune qui arriva sous le roi Alyatte. Après eux, Hipparque dressa pour six cents ans la table du cours du soleil et de la lune, déterminant les mois des divers calendriers, les jours, les heures, les localités et les aspects, suivant les contrées. Le cours des ans ne lui a donné aucun démenti, et

---

(1) Pindar. Schol., édit. de Böchkl., t. II, 1819, 366.

(2) Serv. ad Virg., *Æn.*, I, 448. — Cf. Creuzer, *Rel. de l'ant.*, t. III, p. 696.

(3) Dans le culte de Cérès-Proserpine.

(4) Voyez Creuzer, *Rel. de l'ant.*, loc. cit.

(5) Cantus vicinis fruges traducit ab agris,
Cantus et iratæ detinet anguis iter.
Cantus et e curru Lunam deducere tentat;
Et faceret, si non æra repulsa sonent.
(Tib., lib. I, *Eleg.*, VIII.)

(6) Ovid., *Métam.*, lib. VII, 207.

il semble avoir été admis aux conseils de la nature. Génies puissants et élevés au-dessus de l'humanité, ils ont découvert la loi qui régit ces grandes divinités, et ils ont délivré de ses craintes l'esprit misérable des hommes qui, dans les éclipses, tantôt croyaient voir une influence malfaisante, ou une espèce de mort des astres, crainte qui, comme on sait, a, pour l'éclipse du soleil, troublé Stésichore et Pindare, poëtes sublimes, et tantôt attribuaient l'obscurcissement de la lune à des maléfices, et lui venaient en aide par un bruit dissonnant. Redoutant ce phénomène dont il ignorait la cause, Nicias, général des Athéniens, n'osa pas faire sortir la flotte du port de Syracuse, et ruina la puissance de sa patrie. Redoublez de génie, interprètes du ciel, vous dont l'intelligence, embrassant la nature, a inventé des théories qui ont créé un lien entre Dieu et les hommes (1) ! »

Tite-Live, parlant de la bataille qui fut livrée devant Capoue, entre les Romains et Annibal, dit : « La bataille commença au milieu des cris et du tumulte ordinaires, mais outre le bruit des guerriers, des chevaux et des armes, la multitude, inhabile à combattre, qui bordait les remparts, fit retentir l'air de clameurs et du choc de vases d'airain, comme on fait d'habitude dans les éclipses de lune, au milieu du silence de la nuit, et le fracas fut tel qu'il attira l'attention même des combattants (2). »

Tacite rapporte qu'une éclipse de lune ramena à l'obéissance l'armée romaine qui s'était soulevée après la mort d'Auguste. « Un hasard calma la sédition qui devait éclater pendant la nuit ; par un ciel serein, la lune pâlit tout à coup. Le soldat, ignorant la cause de ce phénomène, y voit un pronostic ; il considère l'état d'éclipse de cet astre comme l'image de ses propres peines, et croit au succès de son entreprise, si la déesse recouvre sa lumière et son éclat. C'est pourquoi ils font retentir l'air du bruit de l'airain et du son des cornets et des trompettes. Suivant que la déesse se montre plus brillante ou plus obscure, ils se réjouissent ou s'affligent. Quand les nuages amoncelés l'eurent enfin dérobée à leur vue, ils crurent que la déesse s'était ensevelie dans les ténèbres, et, comme les âmes une fois ébranlées sont très portées à la superstition, ils se persuadent que des malheurs éternels les menacent et que les dieux eux-mêmes ont horreur de leur forfait (3). »

Cette croyance superstitieuse aux éclipses existait encore au IXe siècle, aux environs de Fulda. Le prieur du couvent de Fulda, Rhabon, mort en 856, dit dans une de ses homélies : « Il y a quelques jours, comme je songeais aux moyens de faire avancer les fidèles dans la voie du salut, le peuple, à l'entrée de la nuit, se mit à pousser des cris tellement violents que son impiété monta jusqu'au ciel. Quand je demandai la signification de ces cris, ils me répondirent qu'ils venaient au secours de la lune et que leurs efforts lui étaient très utiles dans sa faiblesse.... Le lendemain, quelques étrangers qui étaient venus nous voir m'assurèrent qu'ils avaient observé la même chose dans les endroits où ils avaient passé la nuit. L'un dit avoir entendu une sonnerie de cors, comme pour exciter au combat ; un autre avait remarqué qu'on imitait le grognement du cochon ; quelques-uns affirmaient avoir vu lancer des flèches, des javelots et du feu contre la lune, et même avoir ouï-dire que celle-ci serait déchirée et dévorée par des monstres, si on négligeait de lui venir en aide. Enfin, il fut constaté que d'autres, pour déjouer les embûches des démons, avaient abattu les enclos de leurs terres, cassé la faïence dans leurs maisons et rendu ainsi un grand service à la lune (4). »

Tous les auteurs qui ont écrit sur les coutumes et les préjugés de nos pères sont d'accord pour montrer que, malgré les progrès du christianisme, cette erreur exista longtemps en Europe et en France où, à force de cris, de hurlements et de bruit pendant les éclipses, on croyait offrir à l'astre des nuits un puissant secours contre les conjurations des sorciers. L'usage des cloches sonnées pour éloigner l'orage et rendre au ciel sa sérénité, pour chasser les démons et purifier l'atmosphère, semble témoigner de la persistance des mêmes idées parmi les nations converties au christianisme. D'ailleurs, cette étrange superstition a existé de tout temps chez les peuples barbares et chez les sauvages (5). Voici ce qu'un livre anonyme raconte des anciens habitants du Pérou. « Quand le soleil était obscurci, ils se figuraient que cet astre était irrité contre eux pour

---

(1) *Collect.*, Nisard.—Plin., *Hist. nat.*, lib. II, c. 9 ; ou, suivant d'autres versions, « qui ont vaincu les dieux. »

(2) T. Liv., lib. XXVI, c. 5.

(3) Tacit., *Annal.*, lib. I, c. 28.

(4) Rhaban., *Homel.*, édit. de Colvener, t. V, 605.

(5) *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples*, par une société de gens du monde (avec les fig. de Bernard Picard), nouv. édit. Amsterd., 1733, in-folio (t. IV, p. 178).

les fautes qu'ils pouvaient avoir commises ; mais quand la lune pâlissait, ils la disaient malade et croyaient qu'elle mourrait infailliblement si elle perdait tout à fait sa clarté. Dans cette idée, ils se persuadaient qu'elle tomberait à ce moment sur la terre, les tuerait tous et causerait la fin du monde. Leur frayeur était si grande, lorsque l'astre des nuits se voilait ainsi à leurs yeux, qu'ils faisaient un tapage épouvantable avec des trompettes, des tambours et d'autres instruments. Ils attachaient leurs chiens et les battaient pour les faire crier, espérant que la lune, à laquelle ils supposaient une affection particulière pour ces animaux, serait sensible à leurs gémissements et sortirait de la torpeur où sa maladie l'avait plongée (1). »

Pendant les éclipses de lune, les Groënlandais portent des chaudrons et des caisses sur les toits de leurs maisons et se mettent à frapper sur leurs instruments avec violence (2). Un voyageur anglais raconte ce qui suit des mœurs d'Afrique : « Quand l'éclipse de soleil eut atteint son plus haut degré, nous vîmes les gens du peuple courir de tous côtés comme des insensés et tirer des coups de feu contre le soleil, afin, disaient-ils, d'effrayer le monstre qui s'apprêtait à dévorer l'astre du jour. Dans les plaines et sur les hauteurs de Tripoli on poussa des cris de mort « *wulliali wu* » ; les femmes choquèrent ensemble des ustensiles de cuivre et firent un vacarme qu'on entendait à plusieurs lieues à la ronde (3). »

D'après un mythe mongol, les éclipses de soleil et de lune sont des combats contre Aracha, que ces astres avaient un jour trahi ; afin de les délivrer de leur péril, on fait alors un grand bruit avec des instruments de musique et autres, ce qui force Aracha à la retraite (4).

Nous retrouvons dans la mythologie des anciens Germains et dans celle des peuples du nord de l'Europe à peu près les mêmes idées sur les enchanteurs et les enchanteresses que chez les Grecs. Ici la musique a aussi une origine divine. C'est Odin qui fut le créateur du chant, l'inventeur de la musique ainsi que de l'écriture. Ce dieu ne parlait qu'en vers (*runes*), et la puissance de sa parole était telle, qu'on le croyait même lorsqu'il mentait (5). Il était aussi connu sous le nom de Hangagod (6) ou Hängegod, c'est-à-dire dieu pendu. Dans le *Hava-mal*, Odin chante lui-même pour raconter comment, blessé par sa propre lance, il fut pendu à un arbre où il resta, abandonné de tous, pendant neuf nuits, jusqu'à ce qu'il eût inventé des runes ; alors il chanta deux fois neuf chansons runiques, ce qui lui rendit ses forces et sa liberté. Voilà donc le dieu Odin qui, dans la crainte de la mort, devient tout à coup un enchanteur tout-puissant. Les chansons qu'il fait entendre sont des chansons magiques qui tendent à lui procurer toutes les jouissances possibles et à perdre ses ennemis. Mais le dieu Odin, qui, sous beaucoup de rapports, correspond à l'Hermès (Mercure) des Grecs, l'inventeur de la lyre, passait probablement aussi pour avoir imaginé quelque instrument musical dont il devait accompagner son chant. C'est ce que nous fait supposer un mythe des Finnois qui attribue à leur dieu le plus puissant, à Wainamoinen (7), l'invention du *kantelo*, espèce de harpe à cinq cordes (8) : ce dieu, qui est également l'inventeur de la poésie et du chant, correspond en tout point à l'Odin ou Wuotan des Germains. D'abord il construisit le *kantelo* avec la carcasse d'un brochet, et quand cet instrument tomba dans la mer, il en fit un second de bois de chêne ; puis, ayant aperçu au bord de la mer un bouleau desséché que courbait la brise, le dieu coupa l'arbre par la tige, demanda des cheveux à une jeune fille, et, avec ces blondes tresses unies aux branches plaintives d'un bouleau, il fit un troisième cantèle. Entre ces mythes et celui d'Hermès construisant la chelys, l'analogie est évidente. Quand Wainamoinen joue de la harpe, toute la nature est aux écoutes, tous les quadrupèdes de la forêt accourent, les oiseaux approchent en volant, les poissons des eaux viennent en nageant. Alors des larmes de joie sortent des yeux du dieu et tombent sur sa poitrine, de sa poitrine sur ses genoux, de ses genoux sur ses pieds, et lui mouillent cinq manteaux et huit robes ; ses larmes

(1) *Sitten und Meinungen der Wilden in Amerika*. Wieis, 1790, p. 112.

(2) Cranz, *Groenland*, 3, 29 *a*.

(3) *Morgenblatt*, 1817, p. 159 *a*. — Cf. *Niebuhrs Beschreib. Arab.*, p. 119-120.

(4) Benj. Bergmann, *Nomad. Streifereien*, 3, 41.

(5) Ynglingasaga, 6. — Cf. W. Menzel, *Odin*, Stuttgart, 1855, p. 139.

(6) *Odin*, p. 63.

(7) J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, 3e édit., Göttingue, Dieterich, 1854, t. II, p. 860.

(8) L'instrument ainsi nommé existe encore en Finlande. C'est accompagnés du kantelo que les paysans finlandais chantent leurs *runos* (poésies populaires). Les chanteurs de runos qui se distinguent par leur habileté sont appelés *runonikat* (artistes chanteurs). (Voyez X. Marmier, *Souvenirs de voyages*, p. 335.)

se changent en perles de la mer (1). Un jour, le géant Soukkawainen le défia de chanter mieux que lui. Wainamoinen tua le géant d'un coup de lance. Les cris des géants symbolisaient le mal et le désordre; la musique de Wainamoinen célébrait l'héroïsme et la justice; elle exerçait une influence bienfaisante et pacificatrice.

Odin, ainsi que Wainamoinen, est bien un type de l'enchanteur; tandis que tous les autres dieux, ainsi que les hommes, se sont soumis, par amour de l'ordre et de la paix, à une certaine règle, à une certaine loi de convention, lui seul s'est assuré une puissance illimitée sur la nature, au moyen d'une boisson magique qu'il a dérobée. Il exerce cette puissance par la parole et par les runes qu'il chante, ce qui constitue un véritable enchantement, *incantatio* (2). En sa qualité d'enchanteur, il porte le surnom de Seidmadr (3).

Odin, l'esprit des esprits, est le représentant, le prototype du monde entier des *Elfes;* il est le père des *Nains :* ce sont des esprits immatériels qui ont la faculté de revêtir toute espèce de formes (4). C'est d'Odin que les Elfes et les Nains tiennent ce caractère moqueur qui les porte sans cesse à jouer des tours aux hommes; c'est aussi de lui qu'ils tiennent leur goût pour la musique, la danse et l'art de l'enchantement. La voix des Elfes est, dit-on, douce et agréable (5). Les jeunes gens doivent se méfier de leurs femmes, car elles sont jeunes et belles, et leurs attraits sont irrésistibles. Les Elfes ont aussi des instruments à cordes qui, dans leurs mains, enchantent tous les cœurs (6).

Nous savons qu'il y a plusieurs classes d'Elfes, que l'on a souvent réduites à deux classes principales (7) : les Elfes blancs (*Liosalfar* ou *Licht-Alfen*), êtres bienfaisants qui habitent le ciel, et les Elfes noirs (*Schwartalfar* ou *Schwarz-Alfen*), esprits du mal, parmi lesquels on compte le Cauchemar et qui demeurent sous terre. « Les premiers, dit l'Edda, sont plus brillants que le soleil, les seconds plus noirs que la poix. » C'est sans doute à une Elfe de cette dernière espèce qu'eut affaire sire Olof, le héros d'une charmante ballade germanique, où le pouvoir magique des Elfes est caractérisé avec une remarquable énergie :

SIRE OLOF.

« Sire Olof chevauche très tard au loin; il va quérir les gens de la noce. Voici que les Elfes dansent sur la prairie; la fille du roi lui tend la main : « Bien venu, sire Olof! pourquoi te hâter? Entre dans la ronde et danse avec moi.

» — Je ne puis et je ne veux danser; demain je fais ma noce. — Écoute, sire Olof, viens danser avec moi. Je te donnerai deux éperons d'or, une chemise de soie bien fine et bien pure; ma mère l'a blanchie au clair de la lune.

» — Je ne puis et je ne veux danser; demain matin je fais ma noce. — Écoute, sire Olof, viens danser avec moi. Je te donnerai un monceau d'or. — J'accepterai un monceau d'or, mais je ne puis et je ne veux danser.

» — Sire Olof, puisque tu ne veux pas danser, que la peste et la maladie t'accompagnent! » Elle le frappe au cœur; jamais il n'éprouva pareille souffrance. Elle le replace sur son cheval : « Va, retourne chez ta belle fiancée. »

« Et quand il revint au logis, il trouva sa mère qui l'attendait toute tremblante devant la porte : « Mon fils, pourquoi ton visage est-il troublé et pâle? — Ne dois-je pas être troublé et pâle? sur mon chemin j'ai rencontré les Elfes.

» — Mon fils, mon fils! hélas! que dire à ta fiancée si tendre et si jolie? — Dis-lui que je suis dans la forêt, que j'exerce mon cheval et mes chiens. » Le matin, quand parut le jour, voici venir la fiancée avec les gens de la noce. On boit de l'hydromel, on boit du vin.

« Où est sire Olof, mon fiancé? — Sire Olof est dans la forêt, il exerce son cheval et ses chiens. » La fiancée souleva le tapis écarlate. Sire Olof était couché mort dessous.

---

(1) Kalewa *runes*, 22, 29. — Cf. Grimm, *loc. cit.*

(2) Un grand pouvoir magique était attribué aux runes. Les caractères runiques avaient une influence occulte et mystérieuse qui paraissait due à leur origine divine. Avec eux on déliait la langue des morts, et l'auteur du *Hava-mal* leur reconnaît la puissance de les rappeler à la vie. Dès le temps de l'Edda, les baguettes sur lesquelles on écrivait habituellement jouent un grand rôle dans les opérations magiques, et le nom de *runes*, au moment de l'introduction du christianisme, avait pris la signification d'*enchantements.* Il est souvent fait allusion, dans les poëmes scandinaves, à ces baguettes magiques qui rappellent le rouleau des Thessaliennes. Un magicien s'appelait en anglo-saxon *run-cræftig*, savant dans les runes; *helli-runa* signifiait, en vieil allemand, art magique. (Docen, *Miscellaneen*, 218 *b.*) La chronique suédoise de Laurent Petri emploie encore *Runo-Karl*, homme des runes, avec le sens de magicien. Les runes, comme beaucoup de paroles et de formules magiques, étaient aussi quelquefois murmurées à voix basse pour opérer des enchantements. (Voyez Édélestand du Méril, *Mélanges archéologiques et littéraires.* Paris, Franck, 1850; *De l'origine des Runes*, p. 88-90.)

(3) W. Menzel, *Odin*, p. 149.

(4) Id., *ibid.*, p. 150.

(5) Afzelius, *Svenska visor*, t. III.

(6) *Myth. der Feen und Elfen, aus dem englisch. übers.*, *v. Wolff.* Weimar, 1828, t. I, p. 156.

(7) Voyez plus haut, Ire part., chap. I, p. 35.

Cependant les Elfes nous apparaissent quelquefois sous des traits plus gracieux. Dans la montagne de Laurin, dans celle de dame Vénus, se fait entendre une musique joyeuse qui enchante. Les chants des femmes elfes attirent les jeunes gens sur la montagne, et alors c'en est fait d'eux (1). Cette douce musique des esprits de l'air est nommée *elffrus lek*, *elfvelek;* les poëtes islandais la nomment *fornyrdalag* ou *liuflingslag*. En Norwége, on l'appelle *huldreslôt*, c'est-à-dire chant de *Huldre* (*Huldra*, *Hulla* ou *Holla*, *Frau Holle*). Ce nom désigne, selon la tradition islandaise, une enchanteresse; selon la tradition norwégienne et danoise, une fée de la montagne qui aime beaucoup la musique et le chant, bien que ce qu'elle chante ait toujours un cachet de tristesse et de mélancolie (2). Une ancienne poésie allemande (3) contient ce passage remarquable : « Da sassen Fideler und videlten alle den *Albleich* (là étaient assis des ménétriers qui tous jouaient l'*Albleich*). » L'*Albleich* était, dit-on, une mélodie tellement entraînante que, sous l'influence de ce chant magique, le torrent s'arrêtait, les poissons sautaient dans les ondes et les oiseaux des forêts se mettaient à gazouiller. Il faut que cette mélodie, dont on attribuait l'invention aux Elfes, ait été bien douce et bien enivrante, puisque, comme le chant des Sirènes, elle faisait tout oublier à ceux qui l'entendaient et les entraînait à leur perte (4). Un jour un jeune amoureux de Nithsdale, en Écosse, ouït en chemin une musique admirablement belle, qui surpassait tout ce que l'homme peut imaginer. Il se porta hardiment vers le lieu d'où semblaient venir les sons, et se trouva être spectateur d'une fête d'Elfes. Une table verte, à pieds d'or, était mise en travers d'un ruisseau et couverte du pain le plus délicat, des vins les plus exquis. La musique était produite au moyen d'instruments faits avec des roseaux et des brins de seigle. On l'invita à prendre part à la danse, et on lui offrit une coupe de vin; puis il s'éloigna en sûreté, et depuis lors il eut le don de prophétie (5). Dans une ancienne ballade suédoise, c'est au moyen d'une harpe d'or que la belle Ulva, la fille d'un Nain, veut enchanter son amant pour le faire venir près d'elle. Le premier accord qu'elle tire de sa harpe est tellement beau que les animaux de la forêt s'arrêtent dans leur course; au second accord, le faucon du buisson bat des ailes; au troisième, les petits poissons de la rivière cessent de nager. Alors l'amant d'Ulva, charmé par le chant runique, saute à cheval et arrive auprès de la fille du Nain (6).

Les contes populaires nous montrent très souvent les Nains jouant des instruments de musique : un Nain apparaît de temps en temps avec son violon sur le sommet du Cousinberg, près Fribourg, en Suisse; on le nomme *Spielmännlein*, c'est-à-dire petit ménétrier (7). Plus l'année sera bonne pour le vin, plus le *Weingeigerlein* de la colline plantée de vignes, près Brunnstadt, fait entendre des airs gais et joyeux (8). Pendant la nuit, quand les hommes sont plongés dans le sommeil, les Nains blancs sortent de leurs demeures pour mener leurs rondes folâtres sur le gazon, près des collines, des ruisseaux et des sources; ils joignent à ce divertissement une musique douce et agréable, au moyen de laquelle ils enchantent les voyageurs qui écoutent les mélodies de ces artistes invisibles (9). Une femme qui avait, lors d'une danse des Nains, entendu cette musique enivrante, fut prise d'un désir irrésistible d'aller voir les musiciens, quoiqu'elle sût que cela lui était défendu et qu'elle en serait punie (10).

Les Elfes comme les Nains, sont aussi grands amateurs de danse ; ils aiment beaucoup à s'ébattre au milieu des prairies, où ils tracent dans l'herbe des cercles d'un vert plus clair que le reste et qu'on appelle *Elfdans* en allemand, *Aelfedands* en danois, *Aelfdands* en suédois, *fairy-rings*, *fairy greens* en anglais.

(1) *Svenska fornsånger*, 2, 305. — *Danske viser*, I, 235, 240. Conte populaire du Hanebierg, dans les *Antiqvariske Annaler*, I, 331, 332.

(2) Hulla, c'est la déesse teutonique Holda ou Holla, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois.

(3) *Cod. pal.*, 341, 357 *a.* — Cf. Grimm, *loc. cit.*, p. 438.

(4) *Ir. Elfenm.*, LXXXI-LXXXIII; Ibre. Voyez *Aelfdans.*; Arndt, *Reise nach Schweden*, 3, 16; dans les *Ir. Elfenm.*, 199, on a même noté la mélodie d'une pareille chanson des Elfes.

(5) *Myth. der Feen und Elfen*, II. p. 192.

(6) Studach, *Schwed. Volksharfe*, 53. — Püttmann, *Nord. Elfenmärchen.* — Taloj, *Volkslieder*, 308. — *Myth. der Feen und Elfen*, I, p. 179.

(7) Küenlin, *Alpenblum* (Sursee 34), p. 97.

(8) Stœber. A., *Elsässische Sagen*, n° 8. Quelque chose de semblable est rapporté d'un berger de Dantzig. (Voyez Bechstein *Deutsch. sagemb.*, n° 244, p. 216.)

(9) Conte de l'île de Rügen. (Voyez *Myth. der Feen und Elfen*, I, p. 292.)

(10) Conte norwégien, *Ibid.*, p. 228.

Les traditions celtiques nous représentent les Fées comme également adonnées à la danse (1). « La place où elles ont dansé est aisément reconnaissable; elle est circulaire, et l'herbe y est comme brûlée. C'est ce que le peuple appelle *cercle des fées*. Il y en a de deux sortes : les uns avec un gazon vert, au milieu d'un contour desséché, et les autres pelés au centre, mais entourés à la circonférence d'un gazon plus épais et plus frais que le reste de la prairie (2). »

Toutes ces danses ont quelque chose de magique, et cela le plus souvent en raison de la musique qui les accompagne : c'est à ce titre que nous en parlons ici comme d'un véritable *enchantement*. Les femmes des Elfes se rassemblent ordinairement au clair de la lune, à minuit. Si alors quelqu'un entre dans leur cercle, il peut les voir, mais à la condition d'errer sans fin. Elles mènent leurs rondes dans les hautes herbes avec tant de grâce et de légèreté, que rarement elles obtiennent un refus lorsqu'elles présentent la main à un jeune étourdi (3).

Voici comment on décrit une pareille danse des Fées de la Normandie : « La nuit, sous les rais les plus limpides de la lune, elles se rassemblent pour former une ronde, et sans courber le brin d'herbe sous leurs pas, sans effleurer le sol, elles dansent, ou plutôt glissent au son d'instruments mélodieux. Malheur à l'imprudent qui s'approche de ces mystérieuses coryphées ! un vertige irrésistible l'entraîne à prendre part à leur séduisant plaisir. D'abord accueilli avec grâce, encouragé avec complaisance, le profane se félicite de son audace. Mais, bientôt, le cercle magique redouble de vitesse, tournoie sans relâche, s'élance, bondit, puis se rompt avec effort et laisse échapper l'infortuné qui tombe épuisé contre le sol. Quelquefois même, comme trait final, les Fées malicieuses s'amusent à lancer leur partenaire à une hauteur considérable, et si la mort ne suit pas cette chute, il se retrouve au matin brisé de contusions, endolori de meutrissures (4). »

Les Fées et les Nains de la Bretagne sont ordinairement nommés *Crions*, *Gories*, *Korils* et *Korigans*, et habitent les monuments druidiques ou les anciens châteaux. Les habitants du pays disent que ce sont de petits êtres de deux à trois pieds de haut, et que ce sont eux qui ont rassemblé ces énormes masses de pierres. Ils dansent chaque nuit autour de ces rochers, et malheur au voyageur qui s'en approche de trop près : il est forcé de se mêler à leur ronde, où on le fait tourner jusqu'à ce qu'il tombe sans connaissance, à la grande risée des *Crions*. Ceux-ci disparaissent tous à la pointe du jour (5). Une autre tradition dit que le berger qui s'approche trop des Korils est obligé de danser avec eux jusqu'au chant du coq ; et l'on connaît beaucoup d'exemples de gens qui ont été attirés de la sorte dans la ronde magique, et qui le lendemain ont été trouvés morts de fatigue et d'inanition. Malheur donc à la pauvre fillette qui s'approche trop de la danse des Korils ! Neuf mois plus tard, sa famille compte un membre de plus ; et la méchanceté des Nains est telle, que le nouveau-né n'a pas la moindre ressemblance avec eux, mais bien avec quelque jeune gars du village (6).

C'est dans le pays de Vannes qu'abondent surtout les traditions sur les *Korils* (7). M. Émile Souvestre en a recueilli une qui caractérise vivement cette classe d'enchanteurs. En Plaudren, auprès du petit bourg de Loqueltas, il y avait une lande appelée *Mottenn-Dervenn* (terre du chêne) où se trouvait un grand village de Korils. Celui qui s'y hasardait la nuit était sûr d'y rencontrer les Nains exécutant leurs danses magiques, et se voyait forcé de tourner avec eux jusqu'au premier chant du coq. Un soir un paysan, Bénéad Guilcher, qui revenait avec sa femme d'un champ où il avait travaillé tout le jour, prit par cette lande mal hantée pour abréger son chemin. La nuit commençait à peine, et il comptait que les Korils n'auraient pas encore commencé leurs danses ; mais, au milieu du *Mottenn-Dervenn*, il les aperçut éparpillés autour des grandes pierres, comme des oiseaux sur un champ de blé. Il allait retourner en arrière, mais les Korils l'avaient vu, et l'on entendit bientôt leurs cornes retentissantes se répondre des bois à la vallée. En peu d'instants Bénéad et sa femme se virent entourés de Korils ; mais quand ceux-ci aperçurent une petite fourche servant à

(1) *Mém. de l'Acad. celt.*, 5, 168.

(2) *La Normandie romanesque et merveilleuse*, par Mlle Amélie Bosquet, p. 102.

(3) *Mythol. der Feen und Elfen*, I, p. 157.

(4) F. Pluquet, *Contes populaires de l'arrondissement de Bayeux*, p. 3.

(5) Cambry, *Monuments celtiques*, p. 2. — Cf. *Myth. der Feen und Elfen*, II, 254.

(6) *Myth. der Feen und Elfen*, II, p. 255.

(7) Le mot celtique *koril* ou *kouril* vient de *korol*, qui signifie *danse* et rappelle notre vieux mot français *carole*. Il faut encore ranger dans la classe des Nains bretons les *tous* ou *deux* et les *poul-pikans*.

nettoyer la charrue que le paysan tenait à la main, ils s'écartèrent et se mirent à chanter tous ensemble :

Lez-hi, lez-hon,	Laissons-le, laissons-la :
Bác'h an arér zo gant hon ;	Fourche de charrue il a :
Lez-hon, lez-hi,	Laissons-la, laissons-le ;
Bác'h arér zo gant hi.	La fourchette est avec eux (1).

Le paysan comprit que sa fourche était une défense magique contre les Korils, et dès lors agitant cette arme protectrice, il put passer au milieu d'eux sans avoir rien à souffrir (2). Cette belle légende, qui oppose victorieusement le symbole du travail aux influences magiques, est profondément empreinte de l'esprit celtique.

Les Nixes, Ondins, Ondines, ont, ainsi que les Elfes, des danses et des concerts mystérieux. Semblable à la Sirène, la Nixe est assise au bord de l'eau ; elle fascine par son chant les jeunes gens qui l'écoutent et les attire à elle au fond de l'abîme. C'est ainsi qu'autrefois Hylas fut entraîné dans les ondes par les Nymphes (3). Le Nix de la Scandinavie, nommé aussi *Nikar*, *Hnikarr*, *Nikuz*, *Nichus*, qui n'est autre que le dieu *Odin* considéré comme dieu de la mer, correspondant à Poséidon, est assis sur l'eau et joue de sa harpe d'or, dont les sons exercent une influence magique sur toute la nature (4). Ses Scaldes et chanteurs, qui habitent les profondeurs de la mer, des fleuves et des rivières, d'où ils font entendre aux mortels leurs chants runiques et la musique de leurs instruments à cordes, viennent aussi à la surface des ondes pour instruire dans leur art ceux qui les en prient. En Finlande, on appelle les Nix *Nakki*. On prétend que ces êtres merveilleux errent le long des lacs, portant des harpes d'argent et mêlant de douces chansons aux souffles de la brise. De même, les Högspelar ont aussi des harpes d'argent qu'ils font résonner au milieu des limpides cascades et dans les torrents fougueux. Ne devons-nous pas rappeler ici que le Nix, connu en Suède sous le nom de *Strömkarl* (*Strom-Mann*), est renommé pour le *charme* irrésistible de sa musique (5) ? Il exécute une mélodie enchanteresse nommée le *Strömkarlsag*, cette mélodie a onze variations, mais les hommes n'en peuvent danser que dix. La onzième, on le sait, appartient à l'esprit de la nuit et à sa suite nombreuse. Si l'on avait le malheur de la jouer, tables et bancs, cruches et coupes, vieillards et grand'mères, aveugles et paralytiques, même les enfants au berceau, tout se mettrait à danser (6). Ce Strömkarl musicien aime à séjourner dans le voisinage des moulins et des cascades. C'est pourquoi on le nomme en Norwége *Fossegrim* (7). Celui qui veut apprendre du Strömkarl l'art de jouer de la harpe doit lui sacrifier un agneau noir (8). Par les soirées silencieuses et claires, le Fossegrim fait entendre sa musique entraînante. Il enseigne le violon à celui qui, dans la soirée du Jeudi-Saint, lui sacrifie, en détournant la tête, un jeune bouc blanc et le jette dans une cascade qui coule vers le nord. Nous savons ce qui en résulte (9) : Si la victime est maigre, l'apprenti parvient tout au plus à accorder son violon ; si, au contraire, elle est grasse, le Fossegrim saisit la main droite du musicien et la conduit sur les cordes de l'instrument jusqu'à ce que le sang lui sorte par le bout des doigts ; dès lors, l'apprenti est passé maître dans son art et sait jouer avec tant de charme, qu'il peut faire danser les arbres et arrêter les eaux dans leur chute (10). On avait remarqué toutefois que les élèves des Nix étaient sujets à des accès de délire durant lesquels ils se roulaient par terre, écumaient et se débattaient comme des énergumènes.

En pénétrant dans les pays du Nord, le christianisme qui défendait les sacrifices païens, et qui considérait ces esprits des eaux comme des êtres diaboliques, a modifié, en ce qui les concerne, le caractère des traditions

---

(1) Souvent aussi les Korigans chantent en formant leur ronde : « di-lun, di-meurs, di-merc'her (*lundi*, *mardi*, *mercredi*). »

(2) Emile Souvestre, *le Foyer breton*, p. 181-182.

(3) Apollod., I, 9, 19. — Apollon. Rhod., I, 131.

(4) Grimm, *Deutsche Myth.*, I, p. 457.

(5) *Myth. der Feen u. Elfen*, I, p. 248.

(6) Arndt, *Reise nach Schweden*, 4, 241. Il est question de danses semblables dans la *Herrandssaga*, cap. II, p. 49-52. (Voyez plus haut, p. 34, note 1.) En Suède, on dit des musiciens qui ont le coup d'archet vigoureux : « Il joue comme un *Strömkarl*, comme un *Stromman*. »

(7) Ire part., chap. II, p. 34.

(8) *Svenska folka*, 2, 128. Nous avons déjà donné, dans la première partie, tous ces détails sur le *Strömkarl* et le *Fossegrim* ; mais nous ne pouvons nous dispenser d'y revenir ici pour compléter les notions relatives aux musiciens enchanteurs.

(9) Voyez plus haut, p. 34.

(10) Faye, p. 57. — Cf. Grimm, *Deutsche Myth.*, p. 461. — Thiele, *Danske Folkesage*, 4 vol. in-12. Copenh., 1818-1822, t. I, p. 136.

populaires : sans doute le peuple a toujours conservé une sorte de respect sacré pour les êtres surnaturels qui figurent dans ces traditions; il n'a jamais cessé de croire à leur puissance et à leur influence sur les destinées de l'homme. Seulement il considère les esprits des eaux comme des êtres malheureux et qui, un jour, pourront encore participer à la rédemption; c'est du moins ce qu'indique naïvement une croyance répandue dans toute la Suède, et que nous avons déjà fait connaître en peu de mots dans la première partie de cet ouvrage (1). Nous la reproduisons ici avec plus de développement.

Deux jeunes garçons jouaient un jour près de la rivière qui passait non loin de la maison de leurs parents. Le Nix se montra, s'assit à la surface de l'eau et joua de la harpe; un des enfants lui dit : « Pourquoi es-tu là à jouer? Tu ne seras jamais heureux! » Alors le Nix pleura à chaudes larmes, jeta sa harpe, plongea et disparut. Les enfants rentrèrent chez eux et racontèrent ce qu'ils avaient vu à leur père, qui était pasteur. Celui-ci leur reprocha leur conduite, leur ordonna de retourner immédiatement sur leurs pas et de consoler le Nix en lui promettant la rédemption. Les deux jeunes garçons obéirent; arrivés au bord de la rivière, ils virent le Nix assis sur l'eau, pleurant et se lamentant, et ils lui dirent : « Nix, ne te désole pas : notre père a dit que le Rédempteur vivait aussi pour toi. » Alors le Nix prit sa harpe et joua ses plus belles mélodies jusqu'après le coucher du soleil (2).

D'après une autre tradition, qui confond l'élément païen avec l'élément chrétien, le Nix n'enseigne la musique qu'à celui qui lui sacrifie un agneau noir et qui lui promet en même temps la résurrection et la rédemption (3).

Le *Wassermann* des légendes allemandes est le frère du Nix scandinave. Comme celui-ci, il chante au bord des eaux pour attirer les passants. Petit et grêle, le Wassermann a les dents vertes et porte un chapeau vert. Il habite, sous les vagues, des palais splendides tapissés de coquillages, parés de nénuphars. Couché sur un lit d'ivoire, une coupe d'ambre à la main, le Wassermann passe sa vie solitaire tantôt à chanter, tantôt à parcourir à la nage ses vastes domaines. Un paysan qui demeurait près du lac rencontrait quelquefois le Wassermann du lieu assis sur la grève. L'homme et l'esprit des eaux causaient volontiers ensemble comme de bons voisins. Un jour le Wassermann voulut montrer son palais au paysan; il l'entraîna sous les vagues. Le paysan parcourut, avec son étrange ami, toute une série de salles splendides. A l'extrémité du palais, ils s'arrêtèrent enfin dans une petite chambre où se trouvaient des fioles hermétiquement fermées. Le paysan voulut savoir ce que contenaient ces fioles; le Wassermann répondit que c'étaient les âmes des noyés. Jugeant alors qu'il était temps de terminer son exploration aquatique, le paysan revint à terre; mais il ne pouvait chasser de sa pensée le souvenir des pauvres âmes retenues captives par le Wassermann. Un jour que le Wassermann était venu se promener sur la grève, le beau paysan profita de son absence pour s'élancer dans le lac. Protégé par son bon ange, il put retrouver la demeure du méchant esprit, courut à la chambre mystérieuse, et s'empressa de délivrer les pauvres âmes qui s'envolèrent joyeusement dans les airs (4).

Les Nixes ou Ondines aiment aussi beaucoup la danse. De nombreuses traditions locales racontent comment elles sortent nuitamment des palais souterrains qu'elles habitent au fond des étangs et des lacs. Elles se présentent sous la forme de belles vierges qui ne se distinguent des filles de la terre qu'en ce que toujours un bout de leur robe est mouillé; elles vont ainsi prendre part à la danse du village voisin, et leur grande beauté fait de faciles conquêtes. Mais enivrées du plaisir de la danse, ou trompées par leurs danseurs, elles oublient quelquefois l'heure fatale de minuit. Quand cette heure est passée, elles rentrent dans les eaux, et bientôt leurs cavaliers, qui les ont accompagnées jusque-là, voient un flot de sang sortir des ondes, ce qui leur indique, d'après le dire des Nixes elles-mêmes, qu'elles viennent de subir le châtiment de leur désobéissance (5).

Les fées serviennes, les Wilas, analogues aux Roussalkis des Slaves, forment aussi des danses légères sous l'ombrage des merisiers. La croyance populaire leur reconnaît un grand pouvoir. Elles peuvent à leur gré, comme les fées gauloises de l'île de Sein, attirer les orages, gonfler les torrents et arrêter la marche du voyageur.

(1) Voyez Ire part., chap. II.

(2) Sv. visor, 3, 128. — Ir. *Elfenm.*, p. 21, 200-202.— Grimm, *loc. cit.*, p. 462.

(3) *Myth. der Feen und Elfen*, p. 248.

(4) Voyez X. Marmier, *Souvenirs de voyage*, p. 215-217.

(5) Fr. Panzer, *Beitrag zur deutsch. Myth.* Munich, 1848-1855, in-8, t. I, p. 279, nos 166, 192, 196, 198, 204, 206, 208.

Les unes sont propices, les autres hostiles aux hommes. Ainsi que le prouvent les chants serviens recueillis par Wuk Stephanowitch, la Wila tient à la fois de la fée d'Orient et de la druidesse du Nord. Elle exerce tantôt les fonctions de médecin, tantôt celles de prophétesse. Jalouse et vindicative, elle punit cruellement ceux qui l'ont offensée. Les légendes qui la mettent en rapport avec Marko, le Roland de la Servie, nous la montrent tantôt mêlant son chant à la voix du héros qu'elle veut réduire au silence, tantôt, dans sa colère contre lui, sifflant comme une couleuvre irritée, tirant de son sein des serpents et attirant par ses cris les bêtes des forêts.

Dans plusieurs contrées de l'Allemagne, on désigne également sous le nom de *Wila*, ou plutôt *Vila* (*bila*), les femmes blanches qui habitent les rochers, les pentes des montagnes, les forêts touffues et qui, parfois, s'élèvent dans les airs, d'où elles décochent leurs flèches contre les mortels. Ces vierges, dont l'apparition est surtout redoutée pendant la nuit de la Saint-Jean (1), sont très souvent assimilées dans les légendes allemandes aux dames blanches (*Weisse-Frauen*) dont le caractère fatidique nous est connu.

Toute fiancée qui meurt avant le mariage, pour peu que de son vivant elle ait un peu trop aimé la danse, devient une Wila, c'est-à-dire un fantôme blanc et diaphane qui s'abandonne chaque nuit à la danse d'outre-tombe. Cette danse n'a rien de terrestre : « Le pied effleure à peine la fleur chargée de rosée, la lune éclaire de son pâle rayon ces ébats solennels ; tant que la nuit est au ciel et sur la terre, la ronde poursuit son chemin dans les bois, sur les montagnes, sur le bord des lacs bleus. Avez-vous rencontré, à la fin d'une pénible journée de voyage, quand vous allez au hasard loin des chemins tracés, ces flammes isolées qui s'en vont çà et là à travers les joncs des marécages. Malheureux voyageur, prenez garde ! Ce sont les Wilis qui dansent, c'est la ronde infernale qui vous provoque de ses fascinations puissantes. Prenez garde ! N'allez pas plus loin, ou vous êtes perdu ! » Les Wilis, ajoute M. Jules Janin, que nous copions ici, sautent jusqu'à l'extinction complète de leur partenaire mortel (2).

De cette danse de feux follets, il faut rapprocher celle dont parle Bechstein. Deux marais, le marais rouge et le marais noir, formés sur l'emplacement où se trouvaient autrefois deux villages qui, suivant la chronique, ont été ensevelis, sont sillonnés le soir par de petites lumières étincelantes qui voltigent à fleur d'eau. Ce sont les *Moorjungfern*, les vierges des marais. Celles-ci, au nombre de deux ou de trois, se rendent quelquefois au village voisin, où elles prennent part aux danses et se donnent aussi le plaisir de chanter. Le moment où elles quittent la fête est celui où l'on voit apparaître une colombe; si alors on suit des yeux ces blancs spectres, on remarque qu'ils semblent se perdre dans la première montagne qui se rencontre sur leur chemin. Ces danses de feux follets occasionnées par un phénomène naturel, sont en tout pays attribuées par la superstition à la présence de malins esprits, farfadets, follets ou fifollets, et même à celle des sorcières et des fées.

Tout ce qu'au moyen âge on a raconté des danses et des sabbats des sorcières a très probablement son origine dans les mythes dont nous avons parlé sur la danse des Elfes, des Fées et des Nains. D'anciens contes, qui remontent au XIVe siècle, mettent en scène les femmes nocturnes, *Nachtfrauen*, qui sont au service de dame Holda, et qui, pendant certaines nuits, traversent les airs, montées sur des animaux. Ces femmes nocturnes, qu'on ne nous présente pas toutefois comme ayant fait un pacte avec le diable, sont appelées aussi *blanke Mütter*, mères blanches, dames blanches, — *dominæ nocturnæ*, bonnes dames,—*lamiæ* ou *geniciales fœminæ* dans Hincmar. Les esprits de la nature des Elfes se montraient parfois ainsi dans l'origine sous la figure de femmes secourables distribuant leurs bienfaits aux mortels. Holda présidait les danses. On entendait près des montagnes l'orchestre du bal mystérieux exécutant l'air favori de la déesse, le merveilleux chant d'Holda. Personne n'ignore le rôle que jouait la danse dans certaines cérémonies religieuses du paganisme. Le souvenir de ces divertissements chorégraphiques et de ces cérémonies pompeuses resta toujours dans le peuple ; nous ne rappellerons ici que les danses qu'on exécutait autour du bateau de la grande déesse, construit dans la forêt de la Thuringe en 1133, et qui fut conduit en grande pompe d'Inda à Aix-la Chapelle, à Maestricht et dans tout le pays environnant. C'est dans ces danses païennes, dans les danses aériennes des Elfes, et peut-être encore dans le sautillement des feux follets, que l'idée des rondes de sorcières a pris naissance.

---

(1) Scheible, *Das Kloster*, XII, p. 606.

(2) Cf. J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, ou répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux apparitions, etc., nouvelle édition. Paris, Sagnier et Bray, 1853, 1 vol. grand in-8, p. 535.

Les zélateurs chrétiens regardaient toute espèce de danse comme quelque chose de païen et par conséquent d'abominable, et sans doute plusieurs de ces divertissements dataient encore de l'époque païenne, ainsi que d'autres innocents plaisirs du peuple, qui ne se laissa pas si facilement enlever les récréations de ses grandes fêtes du mois de Mai, de la Saint-Jean, de la moisson, etc. Aujourd'hui encore il existe en Suède (1) des traditions qui parlent de rondes et de danses que les païens exécutaient autrefois autour de certaines places consacrées aux dieux ; mais ces danses étaient tellement effrénées et séduisantes que les spectateurs étaient saisis de la même rage et entraînés dans la ronde. On comprend le charme et l'attrait que ce genre de divertissement avait pour le peuple ; aussi voyons-nous qu'encore longtemps après l'introduction du christianisme on continuait à se rassembler secrètement à ces places, consacrées en quelque sorte par la tradition et par d'anciennes pratiques. Le tribunal ecclésiastique du village de Kirchberg, en Argovie, envoya, chaque dimanche de l'été de 1695, après l'instruction religieuse, le garde du village avec deux jurés dans la Forêt-Noire pour y arrêter les danseurs, et pour casser les violons des ménétriers contre les arbres de la forêt (2). Un mandat rural de la ville de Zurich, de l'an 1631, défend sévèrement « toute danse de nuit dans les forêts, » mandat qu'il a fallu renouveler en 1718 (3). De nombreuses traditions locales parlent encore aujourd'hui de certaines places où furent autrefois exécutées de pareilles danses. Dans l'Oberland bernois, on leur donne le nom de *Dorfettänze*, *Twirgi*, *Twergis*, *Simmeler* (places rondes) (4). Le plus souvent on les désigne par le terme de *Hexenplatz* (place des sorcières), ou *Hexentanz* (danse des sorcières) (5).

Au dire de maintes chroniques, les danseurs impies qui prenaient part à ces orgies païennes n'auraient pas craint quelquefois de se livrer à leurs ébats les jours de fête. Le châtiment alors ne se faisait pas attendre (6). Les coupables étaient obligés de continuer leur ronde pendant toute une année, ou jusqu'à ce qu'ils eussent été délivrés par un prêtre (7) : c'est ce qui arriva un jour aux paysans de Brons, qui avaient voulu avoir un ménétrier, fût-ce le diable lui-même. Le diable répondit à leur appel, et joua d'une façon si merveilleuse, qu'ils ne purent s'arrêter dans leur danse. Il fallut qu'un prêtre intervînt, et, par un prêche, les délivrât (8). Dans le conte allemand *Sneewilchen*, il est également question de la *danse à mort*, infligée comme châtiment (9).

A Dannstedt, près Halberstadt, les habitants poussèrent un jour l'impiété si loin que, pendant le prêche, ils se mirent à danser autour de l'église. Ils furent condamnés aussitôt à danser éternellement, et, ressentant sur l'heure l'effet de cette condamnation, ils tournoyèrent sans discontinuer, de sorte qu'après y avoir usé leurs pieds, ils finirent par sauter sur leurs mains. Le sacristain, dont la fille était aussi de la partie, voulut l'en retirer et la saisit par le bras ; mais le bras lui resta dans les mains, et la fille damnée continua de danser avec les autres jusqu'au moment suprême où ils tombèrent tous morts. Par suite de cette danse sauvage, il s'est formé un fossé profond qui entoure l'église et qu'on voit encore aujourd'hui. D'autres racontent que ces gens avaient eux-mêmes souhaité de pouvoir éternellement danser, et que telle était probablement la cause de leur damnation. En souvenir de cet événement remarquable, l'endroit a pris le nom de *Tanzstell*, place de danse, dont on a fait le nom moderne *Dannstedt* (10).

---

(1) Afzelius, 2, 5. — Grimm, *loc. cit.*

(2) Melch. Schuler, *Sitten und Thaten der Eidgenossen*, 365. — Cf. E.-L. Rochholtz, *Schweizersagen aus dem Aargau*, t. I, p. 361. — Aarau, *Sauerlander*, 1856, in-8.

(3) Hanhart, *Schweiz. Gesch.*, 4, 362.

(4) Jahn, *Kanton Bern.*, p. 359.

(5) Wyss, *Reisen im Bern. Oberl.*, 2, 612.

(6) Un fait digne de remarque, c'est que les danses avaient souvent lieu dans les cimetières. Longtemps, en effet, on pratiqua des jeux et des divertissements après les saints offices autour des églises, dans le lieu même qui servait d'asile aux morts. C'était là que les pèlerins récitaient des cantiques et des légendes, que les ménestrels *fablaient* et chantaient, que les jongleurs faisaient leurs tours d'adresse, que les marchands vendaient mille babioles, et que la jeunesse des deux sexes tenait de doux propos et dansait. Cette coutume ne fut, à la vérité, qu'une tolérance de la part du clergé, qui s'y opposa formellement toutes les fois qu'elle occasionna des abus et devint un sujet de scandale. Dans son *Manuel du péché*, composé, à ce que l'on croit, au XIII[e] siècle, l'évêque Grosthead proteste contre cet usage dans les vers que voici :

Kas (car) en cimetière karoler
Utrage est grant u lutter.

(Voyez G. Kastner, *les Danses des morts*, p. 141.)

(7) Grimm, *Deutsche Märchen*, n° 231.

(8) Müllenhoff, n° 202. — Menzel, *Odin*, p. 184.

(9) Grimm, *Kindermärchen*, 3, 93.

(10) *Norddeutsche Sagen und Märchen*, v. A. Kuhn u. W. Schwartz. Leipz., Brockhaus, 1848, 1 vol. in-8, n° 187, p. 161.

Cette légende est rapportée dans un grand nombre de chroniques, et on la retrouve à peu près partout au moyen âge. Le lieu de la scène, la date de l'événement ou les noms des personnages diffèrent pour ainsi dire dans chaque version. Toutefois, il est facile de reconnaître, malgré la diversité de certains détails, qu'il s'agit d'un

Ces mythes expriment en général la sainte horreur inspirée aux prêtres chrétiens par tout ce qui avait trait au paganisme. Ils vont de pair avec cette autre série de mythes qui transforment en une chasse éternelle la procession d'Odin ou Wuotan, disant que ce dernier était maudit pour avoir assuré qu'il donnerait sa part du paradis s'il pouvait être éternellement à la chasse. C'est en vertu de cette même tendance qu'on plaçait Hérodias, connue pour son amour du jeu et de la danse, parmi ces *femmes nocturnes* qui voyagent pendant la nuit à travers les airs. Voilà comment la superstition chrétienne arriva peu à peu à confondre de simples mortels avec des êtres qui autrefois étaient considérés comme des êtres immatériels et comme des divinités d'un ordre inférieur. Bientôt, on compta même parmi cette troupe d'esprits, les *enchanteresses* ou *sorcières humaines*, désignant par ce terme certaines vieilles femmes de mauvaise réputation restées plus ou moins attachées à des cérémonies, à des pratiques toutes païennes. Les sorcières, disait-on, se réunissaient nuitamment sur de certaines montagnes où autrefois, selon la tradition, dame Holla et sa troupe s'étaient rassemblées, ou bien l'on indiquait encore, comme de semblables points de réunion, certaines places, anciennement consacrées aux dieux, une prairie ou un arbre particulier, tel que le chêne, le poirier, le tilleul, parfois encore le gibet (1). L'assemblée ayant pris un repas fantastique, qui laisse l'estomac toujours vide, on se livre à la danse. Le ménétrier est assis sur un arbre; son violon, sa cornemuse, c'est une tête de cheval (2); sa flûte, c'est une canne ou une queue de chat. En Suède, c'est le diable lui-même qui joue de la harpe et fait danser les sorciers quand ils tiennent leur sabbat. Les danseurs et danseuses se tournent le dos, les visages regardant en dehors du cercle. Le matin, on aperçoit dans l'herbe les traces circulaires de pieds de vache et de bouc. Celui qui, par hasard, voit une pareille danse de sorciers n'a qu'à prononcer le nom de Dieu ou de Jésus-Christ pour que tout soit détruit et disparaisse immédiatement (3).

Après les rondes du sabbat, ou danses diaboliques (*choreæ satanicæ*), ce que l'Église condamnait avec le plus de rigueur, c'étaient les chants relatifs à des coutumes encore entachées de paganisme : tels étaient, par exemple, non-seulement les chansons de noces et les chansons de table, mais aussi certains chants magiques que l'on allait répéter la nuit dans le séjour des morts, sous prétexte d'en chasser le diable. On les nommait *carmina diabolica*. Les Saxons en conservèrent l'usage longtemps après l'établissement du christianisme, et l'on voit, dans les actes d'un synode tenu sous Léon IV vers le milieu du IXe siècle, qu'à cette époque il fallait encore interdire au peuple l'usage d'aller chanter sur les tombeaux (4). Un historien allemand pense qu'en ces occasions on n'employait probablement pas toujours les chants magiques pour chasser le diable, mais qu'on s'en servait bien plutôt pour l'évoquer et obtenir de lui ce qu'on désirait (5).

Nous avons encore à parler de certains hommes qui, sans être dans une relation quelconque avec les êtres surnaturels, ont cependant, selon la tradition, possédé l'art d'enchanter au moyen de la musique.

La chanson de Gudrun dit du héros Horant (6) que les hommes, soit qu'ils fussent bien portants, soit qu'ils fussent malades, étaient captivés par ses chansons, et que le gibier, les vermisseaux, les poissons mêmes venaient écouter ses mélodies. Volker était le barde des Niebelungen ; il enchantait tout le monde avec les sons qu'il tirait de son violon.

D'après la croyance du peuple de la campagne, de belles femmes s'étaient fait un jardin de plaisance nommé Beijel (Bühl), dans les prairies voisines de la forêt, non loin de la petite ville de Brugg. Elles y *enchantaient* si bien, que les oiseaux de la forêt étaient obligés de se taire (7).

---

seul et même fait. La *Chronique de Nuremberg* (*Liber chronicarum mundi*, par Hartmann Schedel) dit que cette danse magique eut lieu vers 1025, dans un évêché de l'île de Magdebourg. Berger en a également parlé (Trithem, *Chron.*, ap. Berger, *Tractatus de larvis seu mascheris*, fol. 203). — Cf. G. Kastner, *les Danses des morts*, p. 64.

(1) Grimm, *Deutsche Myth.*, 1003.

(2) Réminiscence d'une autre cérémonie païenne qui consistait à suspendre des têtes de cheval aux arbres en les consacrant aux dieux, ou bien à les jeter dans le feu de la Saint-Jean. (Grimm, p. 42, 585.)

(3) Sur les danses du sabbat, consultez notre ouvrage *les Danses des morts*, p. 62, 63 sqq.

(4) « Carmina diabolica quæ nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet, et cachinnos quos exerceret sub contestatione Dei omnipotentis. » Cf. Labbe, *Sacrosancta concilia*, t. VIII, p. 117. — Eccard, *Francia orientalis*, t. I, p. 405 et 408.

(5) Schmidt, *Geschicht. der Deutschen*, t. I, p. 510. — Cf. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig, Schwickert, 1801, t. II, p. 236.

(6) *Gudrun*, 388, 389.

(7) Rochholtz, *loc. cit.*, p. 375.

Dans l'église de Bartholomé, sur le Königsee, en Bavière, on voyait autrefois un tableau représentant sainte Komine (*Die heilige Khomernus* ou *Kümmerniss*, c'est-à-dire souci, chagrin), qui se trouve aujourd'hui en possession d'un particulier. Cette sainte a une longue barbe ; elle est enveloppée dans un long manteau et porte une couronne et des souliers d'or, dont l'un se trouve sur l'autel au pied duquel est un ménétrier à genoux. Sous l'image il y a une légende allemande dont voici un extrait : « Celui qui implore cette sainte quand il est dans l'infortune, sera secouru par elle. » Un pauvre ménétrier arriva un jour près de son image et lut le récit des malheurs de sa vie. Il se mit ensuite à jouer du violon avec beaucoup de ferveur et célébra la louange de cette sainte vierge jusqu'au moment où le soulier droit se détacha de l'image. Il prit le soulier qui était d'or massif et voulut le vendre à un orfévre. Celui-ci lui reprocha de l'avoir volé. « Non, dit le ménétrier, la vierge crucifiée me l'a donné. » Mais on ne veut pas ajouter foi à ses paroles et on le menace de le pendre. Alors il demande à être reconduit à l'église, devant l'image, pour jouer encore une fois du violon ; si l'image ne lui rendait pas le soulier, on devait le pendre en effet.—On l'y conduisit donc, et dans sa misère il reprit son instrument et en joua de nouveau avec une grande ferveur : l'image lui rendit le soulier devant tout le monde. On remit le ménétrier en liberté, et chacun proféra les louanges de la vierge (1).

Mais le plus souvent, dans ces sortes de légendes qui attribuent à un simple mortel le don d'enchanter au moyen de la musique, ce n'est pas l'homme qui possède ce don, c'est plutôt l'instrument dont il se sert et auquel on suppose quelquefois en ce cas une origine miraculeuse. Et ici nous avons avant tout à citer une série de contes dont on reconnaîtra facilement la tendance morale : ils parlent d'instruments *merveilleux faits avec des ossements de personnes assassinées*, instruments qui, lorsqu'on en joue, se mettent à raconter les circonstances de l'assassinat et à trahir le meurtrier. Grimm rapporte le conte suivant, qui nous paraît digne d'être entièrement cité :

L'OS QUI CHANTE.

Il y avait autrefois dans un certain pays un sanglier dont on avait beaucoup à se plaindre ; il fouillait les champs des paysans, tuait les bestiaux et déchirait les hommes avec ses défenses. Le roi promit une grande récompense à celui qui délivrerait le pays de ce monstre ; mais l'animal était si fort et si vigoureux, que personne n'osait approcher de la forêt dans laquelle il se tenait. Enfin le roi fit publier que celui qui lui apporterait le sanglier, mort ou vif, aurait sa fille unique en mariage.

Dans ce pays vivaient deux frères, fils d'un homme pauvre ; ils se présentèrent pour faire le coup. L'aîné, fin et rusé, agissait par orgueil ; le cadet, innocent et sot, par bonté de cœur. Le roi dit : « Pour ne pas manquer l'animal, vous entrerez dans la forêt par deux côtés opposés. » L'aîné y pénétra du côté occidental, et le cadet du côté oriental. Le cadet ayant fait quelques pas rencontra un petit homme qui tenait une pique noire à la main, et qui lui dit : « Je te donne cette pique, parce que ton cœur est innocent et bon ; avec cette arme, tu peux marcher en toute sûreté contre le sanglier, il ne te fera pas de mal. » Le cadet remercia le petit homme, prit la pique et avança sans peur. Bientôt il remarqua l'animal qui courut à lui ; mais il lui opposa la pique, et le monstre, aveuglé par la rage, s'y embrocha et eut le cœur coupé en deux. Alors le cadet prit le sanglier sur son dos et rentra pour l'apporter au roi.

Quand il sortit de l'autre côté de la forêt, il trouva à l'entrée une auberge où l'on s'amusait à danser et à boire. Son frère aîné y était entré, et, pensant que le sanglier ne lui échapperait pas, il voulut d'abord boire un coup pour se donner du courage. Quand il vit le cadet qui sortait de la forêt, chargé de son butin, son cœur envieux et méchant ne lui laissa plus de repos. Il cria à son frère : « Entre donc, cher frère, repose-toi et ranime tes forces en buvant un verre de vin. » Le cadet entra sans défiance et raconta à son frère comment il avait rencontré un petit homme qui lui avait donné une pique avec laquelle il avait tué le sanglier. L'aîné le retint jusqu'au soir, alors ils partirent ensemble ; mais quand, dans l'obscurité, ils arrivèrent à un pont, l'aîné dit à son frère de marcher le premier, et quand il fut arrivé au milieu du ruisseau, il lui donna par derrière un coup qui le fit tomber mort. Il l'ensevelit sous le pont, prit le sanglier et l'apporta au roi, disant qu'il l'avait tué ; après quoi il eut la fille du roi en mariage. Comme son frère cadet ne revint plus, il dit : « Le sanglier l'aura sans doute dévoré ; » et chacun le crut.

Mais rien ne reste caché devant Dieu, et ce crime horrible devait arriver à la lumière. De longues années s'étaient passées, quand un berger, traversant avec son troupeau le pont où le meurtre s'était commis, vit en bas, dans le sable, un osselet blanc comme la

---

(1) Voyez W. Menzel dans le *Litteraturblatt*, n° 4, 7 février 1852. — Pauzer, *Beitrag. zu der Myth.*, II, p. 420. Au XIIIe siècle, Gauthier de Coincy a mis en vers le récit d'un miracle analogue : *Du cierge que Notre-Dame Rochemadour envoi sur la vielle au ménestrel qui vieloit et chantoit devant s'ymage.* (Voyez ci-après les détails relatifs au ménétrier considéré comme *enchanteur*.)

neige. Il pensa qu'il pourrait en faire une excellente embouchure. Il descendit, le ramassa et en tailla une embouchure pour son cornet. Lorsqu'il en joua pour la première fois, l'osselet, au grand étonnement du berger, se mit à chanter de lui-même :

Ah ! mon cher berger,
Tu joues sur mon osselet,
Mon frère m'a assassiné
Et m'a enseveli sous le pont,
Afin d'avoir le sanglier
Pour la fille du roi.

« Quel cornet merveilleux! dit le berger ; il chante de lui-même : il faut que je l'apporte au roi. » Quand il le montra devant le roi, le petit cornet se mit à chanter son couplet. Le roi le comprit bien, et fit creuser sous le pont, où l'on découvrit le squelette de la victime. Le frère méchant, ne pouvant nier le crime, fut cousu dans un sac et jeté tout vif à l'eau ; mais la dépouille de l'assassiné fut déposée dans une belle tombe au cimetière (1).

Ce conte, tel qu'il est rapporté ici, vient de la Hesse inférieure. Wackernagel a publié une autre version du même récit qui vient de la Suisse : « Un garçon et une fille sont envoyés dans la forêt pour chercher une fleur : celui qui la trouve aura la royauté. La fille trouve la fleur et s'endort. Le frère arrive, tue sa sœur endormie, la couvre de terre et s'en va. Mais un garçon berger trouve plus tard un osselet ; il s'en fait une flûte, et l'osselet se met à chanter et à raconter ce qui est arrivé (2). » Enfin, d'après une troisième version que nous rapportons plus loin, l'instrument délateur qui répète le couplet de la chanson n'est pas un os, mais une flûte de roseau.

Les chants populaires de la Suède et de l'Écosse nous parlent d'un ménétrier qui construit une harpe avec le *sternum* d'une vierge noyée ; l'instrument se met alors de lui-même à jouer, et crie vengeance contre la sœur coupable (3). Dans une autre chanson (des Föroe) sur le même sujet, il est encore dit que les cordes de la harpe sont faites des cheveux de la sœur assassinée (4). Enfin dans un conte serbe (5), c'est un tuyau de sureau, transformé en flûte, qui trahit le secret. Les Betschuanas de l'Afrique du sud ont un conte analogue (6).

Nous venons de caractériser, par divers exemples, le phénomène de l'incantation en essayant de définir le type de l'enchanteur, tel que nous l'offrent principalement les légendes du Nord. On a vu quelle puissance merveilleuse est attribuée, dans ces divers récits, tantôt à la voix humaine, tantôt à l'action des divers instruments. La musique magique est, en effet, singulièrement riche, et chacun de ses éléments y paraît avec des vertus, avec des forces particulières, qu'il n'est pas sans intérêt de préciser : il y a, par exemple, des instruments de salut, comme il y a des instruments de perdition. Les uns fascinent, les autres désenchantent au contraire. La voix humaine exerce elle-même son prestige, tour à tour funeste et salutaire. Essayons de déterminer, par une analyse plus détaillée, le caractère de cet orchestre aux effets mystérieux, ainsi que les propriétés du chant magique.

Place d'abord à la famille des cors et des trompettes, qui peuvent être considérés comme un des plus antiques agents d'incantation, puisque la Bible nous montre les murs de Jéricho renversés par le redoutable concert des *schofar* de Josué. C'est surtout dans les traditions scandinaves que le cor intervient, tantôt comme instrument de victoire ou de salut, tantôt comme interprète des volontés divines. Tel est le rôle qui appartient au cor *Giallar* (*Giallarhorn*), que, d'après la Voluspa, Heimdallr fera retentir à la fin du monde pour rappeler les morts à la vie. Ce cor était en même temps une coupe à boire ; on le voit consacré à ce double usage par Thor, comme par Odin. La vertu magique de cet instrument était des plus puissantes. Odin, ainsi qu'Oberon, faisait danser tout le monde aux sons du cor qu'il portait, comme chasseur sauvage et conducteur

(1) Grimm, *Kindermärchen*, I, p. 172, n° 28.

(2) Wackernagel ap. Haupt's *Zeitschrift*, 3, 35, 36. (Voyez encore d'autres récits dans Grimm, *loc. cit.*, III. p. 55.—Culshorn, n° 71. — Müllenhoff, n° 49.) Dans d'autres contes, les ossements saignent au lieu de chanter.

(3) Scott, *Minstrelsy*, 2, 157-162.

(4) Geyer et Afzelius, *Schwedische Volksl.*, 1, 86. — En polonais, dans Lewestam, p. 165. — Dans *H. Neus esthn. Volksl.*, n° 39.

(5) Wuck, n° 39.

(6) Grimm, *loc. cit.*, III, p. 55 sqq.

de la danse des morts. L'influence des cors enchantés sur les animaux, célébrée dans plusieurs traditions, établit un rapport visible entre les récits mythologiques du Nord et l'antique fable d'Orphée. Dans la Hesse, on parle d'un chasseur qui n'a qu'à faire retentir son cor pour voir tout le gibier accourir et s'offrir à ses coups. Un conte de Grimm nous montre un musicien magique (*Spielmann*) attirant les animaux, mais pour s'en railler. Il enferme un loup dans le creux d'un arbre, suspend un renard entre deux branches, entraîne un lièvre dans ses lacs. Enfin un homme se présente; mais celui-ci devient l'auxiliaire de l'enchanteur assailli par les animaux sur lesquels le pouvoir magique a cessé d'agir, et c'est la hache en main qu'il protége le musicien en péril.

Le cor d'Oberon faisait danser tout le monde. Cette tradition, qui devait plus tard être interprétée par le génie de Weber, a inspiré à Wieland quelques-uns des plus charmants passages de son poëme d'*Oberon :*

« Tiens, preux Huon, dit Oberon, au chevalier; prends ce cor, souffle doucement dans son embouchure, et quand dix mille hommes te menaceraient de la lance et du glaive, aux sons mélodieux qui sortiront de la trompe recourbée, tous commenceront à danser, à tournoyer sans répit, jusqu'à ce qu'ils tombent par terre..... »

Huon, menacé par le sultan de Tunis et par la vile multitude qui l'entoure, se souvient du conseil d'Oberon :

« Dansez, dit-il, dansez jusqu'à perte d'haleine; c'est la seule vengeance qu'Huon veuille tirer de vous. « Et dès que le cor a retenti, le magique vertige s'empare du peuple qui se trouve près du bûcher : ils tournent subitement en rond comme un branle de fous, etc. » (1).

Il est remarquable que presque partout on rattache au cor l'idée de salut, de délivrance. Si Huon se sert du cor que lui a donné Oberon, ce n'est que pour se soustraire à un péril; dès qu'il fait résonner l'instrument magique, ses ennemis acharnés sont obligés de danser devant lui, et, pendant ce temps, il peut se sauver. De même, Roland, voyant qu'il va succomber sous le nombre de ses ennemis, prend son olifant et en sonne avec tant de force, qu'on l'entend au delà des Pyrénées, par toute la France, et jusqu'à la cour de Charlemagne (2). C'est ainsi que, d'après un conte allemand, un trompette, tombé entre les mains des brigands, sonne si puissamment, qu'il se fait entendre jusque dans le château de l'électeur de Mayence, qui lui envoie du secours (3). Dans un passage de l'Arioste, il est question du cor Astolfo, qui chasse tout devant soi. Grimm parle d'un cornet qui renverse les murailles (4), puis d'un autre cor magique aux sons duquel tous les peuples se rassemblent (5). De même Wolf cite un cor dont les fanfares éclatantes suffisent pour réunir une armée (6).

Des légendes chrétiennes ont associé l'action magique du cor à une intervention de la divinité. L'auteur des *Preussens Volkssagen*, Ziehnert (7), raconte qu'un musicien de Berlin avait reçu du sénat l'ordre de monter, tous les jours de grandes fêtes, au haut de la tour de Marie pour y jouer sur le cor une mélodie religieuse. Le diable ne goûta guère ces pieuses fanfares, et un beau jour il suscita contre l'artiste une tempête si furieuse, que le malheureux fut précipité, par la force du vent, du haut de la tour dans l'abîme. Mais Dieu veillait sur le musicien dont l'instrument avait le pouvoir de troubler à ce point le prince de l'enfer. Par son ordre, l'orage qui avait amené la chute du pauvre artiste se changea en une brise tutélaire qui, gonflant les plis de son manteau, le porta doucement à terre. Longtemps encore le virtuose qu'un miracle avait sauvé put faire résonner, en dépit de Satan, le cor dont il tirait des accents si agréables à Dieu. On montre au cimetière de Marie une croix de pierre qui désigne, dit-on, l'endroit où le musicien toucha la terre sain et sauf.

La cornemuse a aussi ses légendes qui n'ont pas la grandeur héroïque de celles du cor, et qui sont en harmonie avec le caractère rustique de l'instrument. Voici deux exemples de ces récits où la cornemuse apparaît comme douée d'une vertu magique.

---

(1) Wieland, *Oberon*, chap. II et chap. XII, traduction d'A. Jullien.

(2) La belle tradition du cor de Roland rappelle le *Giallarhorn*. Les occasions de rapprochement abondent entre les poëmes scandinaves et les récits chevaleresques, et nous aurions pu également citer le cor enchanté de Tristan.

(3) Henninger, *Nassau in seinen Sagen*, I, 221.

(4) Grimm, *Kindermärchen.*, n° 54.

(5) Idem., *ibid.*, 210.

(6) *Deutsche Hausmärchen*, p. 116.

(7) Ziehnert, *Preussens Volksl.*, I, p. 215-217. — Cf. Scheible, *loc. cit.*, XII, p. 354.

Un fils est assassiné par sa mère et par le dragon son beau-père ; une sainte le rappelle à la vie, mais son cœur ne bat plus. C'est que les assassins le lui ont arraché et l'ont suspendu par une ficelle au plafond d'une des salles du château du dragon. La sainte lui dit alors de se déguiser en mendiant et d'aller au château jouer d'une cornemuse qu'elle lui remet. On offrira une récompense au musicien, qui demandera le cœur suspendu au plafond. Le jeune homme suit ce conseil : il va au château, et, aux sons de la cornemuse enchantée, la mère et le dragon se mettent à danser. Quand ils tombent enfin de fatigue, le faux ménétrier demande pour récompense le cœur suspendu au plafond, que la mère lui donne volontiers. Il rapporte aussitôt le cœur à la sainte qui, en s'aidant du bec d'un pélican, le remet à sa place.

La cornemuse, instrument de salut, peut aussi devenir un instrument de punition, témoin le ménétrier joueur Schwanda qui, toutes les fois qu'il gagnait un peu d'argent, courait le dépenser en jouant aux cartes. Un soir où il avait en vain cherché des compagnons de jeu, il s'en retournait tristement à son village, lorsqu'en traversant un sombre carrefour où se dressait une potence, il se vit abordé par un personnage tout vêtu de noir qui lui proposa de l'accompagner dans une société où il gagnerait beaucoup d'or. Il suivit son guide, et se trouva bientôt dans une salle splendidement éclairée où de beaux messieurs jouaient aux cartes. On lui ordonna d'exécuter un morceau de son répertoire, et le ménétrier obéit ; mais, chose étrange ! aux premiers sons qui sortirent de l'instrument, une gaieté folle s'empara de l'assistance, et les joueurs bondirent sur leurs chaises, comme si une double vie les eût subitement animés. Quatre messieurs quittèrent même le jeu pour faire les sauts les plus extravagants à travers la chambre, et se livrer à des ébats d'écoliers qui contrastaient singulièrement avec leur extérieur solennel et leurs pâles visages. Schwanda déposa enfin son instrument, et on lui donna de l'or à poignées. Il dit alors : « Que Dieu vous le rende mille fois ! » Mais à ce moment tout disparut, et le ménétrier se trouva assis sur le gibet auquel se balançaient quatre cadavres. Cette terrible vision avait été envoyée comme un châtiment au joueur incorrigible qui, rentré à son village, fit vœu de ne plus toucher aux cartes, et suspendit la cornemuse enchantée dans l'église de sa commune (1). M. Henry Berthoud, l'élégant écrivain, le charmant conteur, nous a fait connaître, dans son intéressant ouvrage sur les *Chroniques et traditions surnaturelles de la Flandre* (2), un récit légendaire qui ressemble beaucoup au précédent. Mathias Wilmart, le meilleur ménétrier de la ville d'Hesdin, s'est égaré par une nuit obscure en revenant d'une noce de village dont il a conduit les danses joyeuses au son de sa basse de viole. Une lueur indécise qui voltige au loin l'attire peu à peu à un endroit où s'élève un château magnifique. Un vieillard paraît, donne du cor et l'introduit dans la riche demeure. Il y trouve nombreuse compagnie : on boit, on mange, on joue, on danse. Tout à coup il aperçoit une basse de viole, et l'instrument lui paraît si beau, que l'envie lui prend de s'en servir et d'aller jouer avec les ménétriers composant l'orchestre du bal mystérieux pour leur donner un échantillon de son savoir-faire. Mais quelle n'est pas sa surprise en reconnaissant parmi eux son vieux maître de viole, décédé depuis plus de trente ans ! « Sainte Vierge, ayez pitié de moi ! » s'écrie-t-il, glacé d'épouvante. Au même instant, les musiciens, les danseurs et le château magique, tout s'abîme dans les ténèbres, tout disparaît. Le lendemain, des passants trouvèrent Mathias Wilmart étendu par terre, sans connaissance, à l'endroit où avait eu lieu la vision diabolique, c'est-à-dire au pied du gibet. Il tenait en main un archet, mais la basse de viole et l'archet dont il se servait habituellement étaient accrochés au pouce du pied d'un pendu. Revenu à lui, le ménétrier ne vit pas sans effroi que l'archet qu'il avait dans sa main n'était autre chose qu'un os de mort travaillé avec un soin extrême : aussi le conte se nomme-t-il à bon droit *l'Archet du sabbat*.

Héroïque avec le cor, naïve avec la cornemuse, la légende se fait gracieuse et riante quand elle nous décrit les enchantements de la flûte. Ce doux instrument a le don de charmer les oiseaux et d'adoucir les bêtes sauvages aussi bien que la lyre d'Orphée. Non moins heureux que le cor magique, la flûte a, comme lui, inspiré un grand maître, et un des chefs-d'œuvre de l'art musical, la *Zauberflœte* de Mozart, célèbre sa puissance mystérieuse. Parmi les nombreux épisodes qui forment le cycle légendaire de la flûte, citons ici les plus significatifs.

---

(1) Wenzig, *Westslawischer Märchenschatz*. Leipzig, Lorck, 1857, in-8.

(2) S. Henry Berthoud, *Chroniques et traditions surnaturelles de la Flandre*. Paris, Werdet, 1831-1834, 3 vol. in-8, t. I, p. 159.

Lothar raconte qu'un enchanteur condamné au dernier supplice disparaît; puis on le retrouve déguisé en chasseur, muni d'un arc et de flèches. Il dit à ceux qui le poursuivent que ses flèches ne manquent jamais leur but; que, par conséquent, ils doivent être sur leur garde. Pour le prouver, il abat un faucon qui vole à une si grande distance, qu'on peut à peine l'apercevoir. L'oiseau tombe dans les broussailles, et quand les sbires vont le chercher, l'enchanteur prend une flûte dont les sons font danser les pauvres sbires au milieu des épines. Wolf raconte aussi comment le soldat force le diable lui-même à danser au son d'une flûte traversière. La même donnée se retrouve dans le conte de Wolf, *Jack à la petite flûte.* Ici Jack obtient d'un nain, avec lequel il avait partagé son pain, la flûte magique aux sons de laquelle il fait danser sa méchante belle-mère, les juges et les bourreaux. Wolf nous parle encore d'une princesse épousant un soldat pour s'approprier la pomme d'or qu'il tenait en main, puis cherchant à se défaire du pauvre époux en lui ordonnant des choses impossibles, par exemple de garder cent lièvres; mais le nain donne au soldat une petite flûte au moyen de laquelle il parvient à maintenir constamment ses lièvres réunis. C'est ainsi que le Hinkelbirt garde les poules avec une petite flûte magique.

La donnée de cette dernière légende est reproduite avec quelques variantes dans plusieurs récits où figurent des bergers qui charment leurs brebis ou entraînent les animaux des forêts aux sons de la flûte. Un charron épouse la fille d'un roi après avoir réussi à faire paître ensemble une biche et douze lièvres, malgré les efforts du roi et de sa fille pour disperser ce sauvage troupeau. Un enchanteur conduit dans la forêt une femme qu'un serpent ne veut plus quitter, et qui, depuis dix mois, est forcée de porter avec elle ce terrible fardeau. Il trace des cercles magiques, puis se met à jouer de la flûte. Aussitôt on entend dans la forêt un bruissement, un frémissement étranges. Ce sont tous les serpents du voisinage qui, attirés par la musique, entrent dans les cercles tracés par l'enchanteur, et commencent une ronde à laquelle prend bientôt part lui-même le gros serpent dont la femme était forcée de subir l'impitoyable étreinte. Celle-ci, délivrée de cet hôte incommode, s'éloigne toute joyeuse en bénissant son libérateur.

Un instrument si précieux a été plus d'une fois célébré comme un des attributs d'Odin. Un enchanteur promet à sa fiancée de lui apporter les *dons* d'Odin, c'est-à-dire le *sac de bonheur* (*Glücksranzen*) et la flûte à désirs (*Wunschpfeife*, flûte magique). Sur les bords du Rhin on chante encore ce curieux refrain :

Maidli, lue, lue,	Jeune fille, regarde, regarde,
lez kumt der Wouvou,	C'est Odin qui vient,
Het's Ranzi am Rucke	Le sac sur le dos
Und's Pfifli im mûl.	Et la flûte à la bouche (1).

La flûte intervient dans certaines légendes comme le symbole des révélations qui tôt ou tard amènent le châtiment du crime. Un berger se fait une flûte avec un roseau qu'il a coupé sur la tombe d'un frère assassiné par son frère. Lorsqu'il joue pour la première fois de son rustique instrument, la flûte fait entendre une merveilleuse chanson où elle raconte l'assassinat :

O mon cher berger,
Tu joues sur mon os,
Mon frère m'a assassiné, etc.

Le berger porte sa flûte au roi. Celui-ci en veut jouer, et la flûte, recommençant sa chanson, dit :

O mon cher roi, etc.

Le roi ordonne alors que tous ses sujets s'essayent successivement sur l'instrument magique. La flûte révélatrice arrive ainsi entre les mains du frère coupable, et aussitôt elle chante :

O mon frère, mon frère,
Tu joues sur mon os:
C'est toi, méchant, qui m'as assassiné (2).

(1) Rochholtz, *loc. cit.*, II, n° 425, note.

(2) Haltrich, *Deutsche Volksmärchen*, *aus dem Sachsenlande in*

Le meurtrier est aussitôt conduit au supplice par ordre du roi.

Un des caractères les plus curieux de la flûte magique, c'est l'attraction qu'elle exerce sur les enfants. Tantôt elle les délivre dans leurs dangers, comme le prouvent diverses traditions souabes; tantôt elle les aide à fasciner les oiseaux, et nous citerons à ce propos le début d'une chanson d'enfants recueillie dans la *Liederfibel.*

Reiss ich dir ein Beinchen aus,	Je t'arrache une jambe,
Mache mir ein Pfeifchen draus,	Et je m'en fais une flûte;
Pfeif ich alle Morgen,	Je joue chaque matin,
Hörens alle Storchen.	Et toutes les cigognes l'entendent (1).

Le plus remarquable des mythes où la flûte joue un rôle est celui où figure le célèbre chasseur de rats de Hameln (*Der Rattenfänger von Hameln*). En 1284 (2), les habitants de Hameln sur le Weser, en basse Saxe, étant infestés d'une énorme quantité de rats et de souris, cherchèrent en vain à se délivrer de ce fléau, quand apparut un étranger nommé Bunting, parce qu'il portait un habit de différentes couleurs : il prétendit être un preneur de rats, et promit, moyennant une somme d'argent dont on convint, de délivrer la ville de ce fléau. Le marché conclu, il prit une flûte et se mit à en jouer. Aussitôt tous ces animaux arrivèrent par bandes et suivirent le joueur de flûte jusqu'au Weser, où il entra dans la rivière, entraînant avec lui les rats, qui se noyèrent. Lorsqu'il eut ainsi exécuté sa promesse, il vint demander la somme d'argent qu'on était convenu de lui payer; mais, au lieu de la récompense promise, il n'obtint que de vaines paroles, et l'on chercha toutes sortes de prétextes pour se débarrasser de lui. Exaspéré, le preneur de rats jura de se venger. Le lendemain, 26 juin 1284, il revint, habillé en chasseur et portant un chapeau rouge; il parcourut les rues de la ville et joua d'une petite flûte toute différente de la première, et tous les enfants, garçons et filles, au nombre de cent trente, se rassemblèrent et suivirent l'étranger. Il les conduisit hors de la porte de Pâques (*Osterthor*) jusqu'au *Köpfelberg*, où d'ordinaire on mettait à mort les malfaiteurs. Arrivé près de la montagne, il lui ordonna de s'ouvrir et y entra avec tous les enfants, sans que, depuis ce temps-là, on en ait jamais revu un seul.

Cette histoire fut racontée, dit-on, par une femme qui suivait de loin l'étrange procession avec un enfant sur les bras. Selon d'autres récits, le narrateur aurait été un jeune garçon revenu à Hameln pour chercher ses habits, parce qu'il n'était que sept heures du matin au moment de l'apparition du chasseur magique, et que, comme les autres enfants, il avait sauté de son lit pour suivre l'étranger. D'après un troisième récit, il ne serait resté en ville que deux enfants, dont l'un était aveugle et l'autre sourd. Une chanson populaire (3)

Siebenbürgen (Berlin, Springer, 1856, in-8). C'est proprement le même conte que celui de l'*os qui chante*, rapporté plus haut; seulement, ici, l'instrument qui dénonce le coupable est une flûte.

(1) Les mythologues allemands disent que cette petite flûte magique des enfants est le *Giallarhorn* d'Odin rajeuni. (Voyez Rochholtz, *loc. cit.*, I, n° 167. — Cf. Aargau, *Kinder-Lieder; Pfeifenschneiden*, n° 309.)

(2) Dobeneck dit que le fait s'est passé en 1084. (Voyez *Des deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen*, von Fr.-Lud.-Ferd. von Dobeneck, édit. de Jean Paul. Berlin, 1815, p. 212.

(3) *Wunderhorn*, I, 41. Voici les dernières strophes de cette chanson citée par M. Albin dans ses *Chants de l'Allemagne* : « [Le berger les vit aller au Weser, et personne ne les revit jamais. Depuis ce jour, ils furent perdus au grand chagrin et à la grande douleur de leurs parents. [Souvent des feux follets dansent sur le fleuve où les jeunes enfants rafraîchissent leurs petits membres. Alors l'homme merveilleux les rappelle au fond en sifflant, car il lui faut bien être payé de son art. [Bonnes gens, quand vous voulez jeter du poison, éloignez vos enfants : le poison, c'est le diable qui nous vole les chers enfants. » Le conseil qui termine la ballade met sur la trace d'une explication naturelle de la légende de Hameln. Le preneur de rats symbolisait le poison destiné à détruire ces animaux, et qui aurait causé, par suite de quelque imprudence, la mort de plusieurs enfants de la vallée. La légende du chasseur de rats a inspiré à Gœthe une chanson tout empreinte de cette puissante ironie qui se mêle parfois chez l'auteur de *Faust* aux plus sublimes inspirations. Gœthe fait du chasseur de Hameln un poëte dont les beaux contes ravissent les jeunes garçons, et dont les doux chants égayent les jeunes filles. Rien ne résiste aux enchantements du terrible chasseur; beautés dédaigneuses ou timides, la lyre magique les domine toutes :

Und wären Mädchen noch so blöde,
Und wären Weiber noch so spröde,
Doch allen wird so liebebang
Bei Zauberseiten und Gesang.

(Goethe's *Werke*, 1828, I, 200. Cité par Karl Gœdecke dans son ouvrage intitulé *Elf Bücher deutscher Dichtung*.)

nous montre les enfants conduits dans le Weser et transformés en feux follets qui dansent sur les eaux du fleuve.

Le premier écrivain qui ait fait mention de cette histoire, c'est Wierus (1), vers 1580. Presque à la même époque parut une chanson latine, conforme à son récit, de Lossius de Lünebourg, et une autre écrite en vers allemands dans le *Froschmäusler* de Rollenhagen (2). Kircher seul (3) a raconté l'anecdote avec d'amples détails; il ajoute même que, vers ce temps-là, il arriva en Transylvanie (en allemand *Siebenbürgen*) une troupe d'enfants dont on n'entendait pas le langage, et qui s'établirent dans le pays, où ils forment encore une colonie allemande. Mais il paraît qu'il y a ici confusion entre le village de Siebenbergen, près Hameln, et le pays de Siebenbürgen (Transylvanie).

Ce conte en a engendré une infinité d'autres. En première ligne nous placerons ici celui du Tannenbergen, dans la Hesse. Des fourmis ravageaient la campagne, un ermite les chasse dans le lac de Lorsch (*Lorscher-See*) aux sons de sa flûte; mais on le frustre de son salaire. Alors il attire les porcs dans le lac. L'année suivante, ce sont des orages qui ravagent la campagne, et c'est un charbonnier qui les envoie dans le lac aux sons de sa flûte; nouveau refus de donner le salaire promis. L'enchanteur aussitôt attire toutes les brebis dans le lac. La troisième année, ce sont des souris qui viennent : un gnome les dirige encore vers le lac aux sons de sa flûte; il est également trompé, et tous les enfants du pays, attirés par ses enchantements, viennent alors périr dans le *Lorscher-See* (4).

En Irlande, on raconte l'histoire d'un joueur de cornemuse qui attire les jeunes gens dans une montagne (5). En France, le rôle du chasseur de rats est attribué au capucin Angiomini qui, après avoir banni d'un village toutes les souris, en bannit aussi tout le bétail (6).

La ville de Brandenbourg a été également visitée par un enchanteur dont la parenté avec le preneur de rats de Hameln est incontestable. Un jour, un homme arriva dans cette cité avec une vielle : il joua sans discontinuer et fit sortir de son instrument des sons si merveilleux, que tous les enfants coururent ensemble après lui. Alors il sortit de la ville et se rendit au Marienberg : celui-ci s'ouvrit, et hommes et enfants y entrèrent pour ne plus jamais reparaître (7).

En Suisse, c'est un joueur de violon qui fait tout danser aux sons de son instrument. Un jour, il conduit les enfants, qui le suivent en dansant au delà des Alpes, et aucun d'eux ne revient. Mais il est, pour sa punition, pétrifié et changé en un glacier que, d'après lui, on a nommé *Gyglisalpe* (8). Un ménétrier diabolique (*Teufelsgeiger*) attire les enfants de Lamoix dans un étang (9).

Les *Wachletäd-Jungfrauen* font entendre une musique magique qui entraîne sur leurs pas jusqu'aux petits enfants (10).

Dans d'autres contes, au lieu d'un preneur de rats, figure un oiseleur. Celui de Hameln s'appelait « Bunting », à cause de son habit de différentes couleurs : c'est ainsi qu'un semblable oiseleur est nommé « *Buntjack* », c'est-à-dire qui a une veste de différentes couleurs. Il attire, dit-on, les filles jeunes et belles dans la forêt en leur offrant des fleurs et des oiseaux. Là elles disparaissent avec lui sous terre, les unes pour toujours, les autres pour huit ans seulement (11).

Un autre oiseleur existe, à ce qu'on raconte, dans une retraite voisine du château du Lobedec, près d'Iéna : il est habillé de plumes de toutes les couleurs et attire à lui les jeunes filles (12). Un jeune pêcheur vit un jour vingt de ces captives qui dormaient dans la montagne. Une autre fois, il trouva trois jeunes filles qui filaient

---

(1) *De præstig. Daemonium*, I, 15, édit. de 1583. — Cf. Schoodt, *Fabula Hamelensis*, Gröningen, 1659.

(2) 1re édit. de 1595.

(3) Kircher, *Mus. univ.*, 1650, II, 9, 3.

(4) Hefner et Wolf, *Die Burg Tannenberg*, p. 34.

(5) *Hamelnscher Anzeiger*, 1825, St. 22.

(6) *Gesellschafter*, 1824, n° 192.

(7) Kuhn et Schwartz, *Norddeutsche Sagen*, 99.

(8) Otte, *Schweizersagen*, p. 59.

(9) Stœber, *Elsäss. Sagenb.*, n° 160.

(10) Rochholtz, *Schweizer Sagen aus Aargau*, nos 23 et 40.

(11) Arndt's *Märchen*, II, 321.

(12) Les habits de couleurs variées plaisaient beaucoup aux esprits, et les Nains, les Kobold, voulaient qu'ils fussent ornés de grelots ou de petites sonnettes. L'oiseleur magicien *habillé de plumes de toutes les couleurs* paraît avoir fourni à Schikaneder, l'auteur des paroles de la *Zauberflöte* de Mozart, le type bizarre du personnage de Papageno qui, lui aussi, comme sa femme Papagena, porte un vêtement composé d'un plumage bigarré et fait sonner en carillon les clochettes du *Glockenspiel*.

et qui l'appelaient par de douces chansons d'amour, mais il leur résista aussi bien qu'aux présents que lui offrait l'oiseleur (1). D'autres mythes parlent d'un chanteur magicien, Halewin, dont les filles devenaient amoureuses dès qu'elles l'entendaient, mais il les pendit toutes au gibet (2).

Gœthe, en faisant du preneur de rats de Hameln un ravisseur de jeunes filles, restait fidèle, on le voit, sinon à la lettre de la tradition locale, du moins à l'esprit des anciennes légendes.

A Neisse, un joueur de cornemuse qui venait d'être enterré sortit de la tombe, et joua un air de danse sur son instrument. A son appel, les morts quittèrent leur sépulcre et furent forcés de danser aux sons de la cornemuse enchantée (3).

Dans ces contes reparaît invariablement un enchanteur armé d'un instrument dont les sons magiques font danser tout le monde, conduisent tout à la mort ou dans un empire souterrain. Cette figure ne pourrait-elle être assimilée à celle du ménétrier que nous retrouvons partout dans les danses des morts du moyen âge? Certes, ces danses des morts ont pour base une idée philosophique, païenne par le fond, chrétienne et surtout catholique par la forme. Le ménétrier en question n'est autre chose qu'une réminiscence des anciennes divinités païennes : d'Odin, des Elfes, des Nains, dont les traits mythiques ont été appliqués plus tard aux esprits de ténèbres, au diable et à ses suppôts : magiciens, enchanteurs, sorciers, et enfin ménétriers.

Dans le conte de Hameln, ce ménétrier est, selon les uns, un sorcier, un magicien; selon d'autres, c'est le diable lui-même, ce qui veut dire, dans le langage de cette époque, que c'était une des divinités du paganisme.

Le ménétrier du moyen âge est, en général, sévèrement jugé par l'Église : c'est presque un païen. On le croit en rapport avec les démons ; son art est un art séducteur, diabolique ; il fait danser les esprits (4) et assiste au sabbat des sorciers ; il est honni, banni, poursuivi par les dévots ; l'autorité ecclésiastique lui refuse les sacrements, et quand il vient à mourir, le prive d'une sépulture chrétienne dans la terre bénite. Cette prévention qui pesait sur le ménétrier s'explique, non-seulement par la conduite peu régulière de la classe de musiciens à laquelle il appartenait, mais surtout par cette circonstance aggravante qu'il était l'instigateur des danses défendues et qu'il lui arrivait souvent de prendre part aux désordres qu'entraînaient ces danses. Son instrument favori, le violon ou plutôt la viole, le rebec, que tant de légendes placent entre les mains d'enchanteurs maudits, comme le Nix, le Fossegrim, cet instrument touchant et sympathique par excellence, qui a une *âme* et qui, d'après les idées du moyen âge chrétien, est animé par quelque esprit, souvent même par le diable en personne, faisait allusion à la magie noire, et Satan lui-même est représenté tenant l'archet au sabbat pour accompagner les rondes diaboliques. Cependant le ménétrier n'avait qu'à observer les commandements de l'Église et faire acte de dévotion à la Vierge et aux saints, pour se réhabiliter auprès de l'autorité ecclésiastique et pour figurer honorablement jusque dans les légendes pieuses (5). On a raconté plus haut le miracle du soulier d'or de sainte Kümmerniss, opéré en faveur d'un ménétrier allemand; nos vieilles poésies françaises nous parlent d'un vielleur et d'un harpeur qui reçurent un cierge de la Vierge parce qu'ils ne passaient jamais devant son image sans faire une prière et sans chanter (6).

---

(1) *Thüringen und der Harz.*, II, 219.

(2) Mones. *Anz.*, VII, 448. — Uhland, *Volkslied*, n° 740. — Wolf, *Deutsche Sagen*, n° 29.

(3) *Unterredungen aus dem Reiche der Geister*, I, 248.

(4) Voyez Rochholz, *Schweizersagen*, p. 311. — Menzel (*Odin*, p. 232) rend attentif au nom de famille *Butzengeiger*, de l'Allemagne du sud; c'est le ménétrier qui fait danser les Butzen, esprits déguisés. Dans un chant de guerre allemand contre l'empereur Charles-Quint, figure un Butzemann. Voici le refrain de ce curieux poëme : « Un butzmann parcourt l'empire. Didum, didum, bidi, bidi, bum! L'empereur bat le tambour des pieds et des mains, du sabre et de la lance. Didum, didum, didum! » (Voyez S. Albin, *loc. cit.*) — Voyez aussi le joli conte du sonneur de biniou qui fait danser les Korigans, dans E. Souvestre, *le Foyer breton*, t. II, p. 208.

(5) Voyez le travail étendu que nous avons publié sur le *Ménestrel* au moyen âge, dans notre ouvrage sur les *Danses des morts*.

(6) *Miracles de la Vierge*, liv. II, p. 14, manuscrit n° 20 de la Bibliothèque nationale, fonds de l'église de Paris. On y trouve la légende racontée en vers par Gautier de Coincy, au XIIIe siècle, et que nous avons déjà citée page 112, en note. Le ménestrel dont parle cette légende se nommait Pierre de Sygclart ou Sygalard. La vignette placée en tête du récit le représente tenant sa vielle de la main gauche, et poussant l'archet de la main droite. On possède une autre version de ce fait miraculeux dans le fabliau *Del arpur à Roucestre* :

Cil (harpur) Nostre Dame must ama,
Sovent en harpaunt la loa;
Checun jor sun lay fesait
En harpant la saluait.

(Fabliau *Del harpur à Roucestre*, édit. du *Roman de Vistasse le moine*, par Michel.)

Le violon est, comme la flûte, doué d'une force d'incantation dont les contes populaires du Nord multiplient les exemples. Ici ce sont des moines qui ont essayé de tromper un naïf paysan, et que celui-ci punit en les faisant danser aux sons de l'archet magique; là le moine est remplacé par un juif. Ainsi le type de l'enchanteur prend toutes les formes, au gré de l'imagination populaire. Dans Odin, il nous apparaît avec une grandeur épique. Odin a inventé le chant, il ne parle qu'en vers, et par ses runes il exerce toute espèce de charme. Il en est de même de Wainamoinen, qu'il faut rapprocher du Vonved des traditions danoises. Vonved est un musicien inspiré qui laisse reposer sa harpe d'or pour venger la mort de son père. Il trouve, après de longues recherches, le meurtrier, espèce de chasseur sauvage qui porte un sanglier sur le dos, un ours sur le bras, des lièvres dans ses mains. Après une lutte de trois jours, il tue le géant, l'*homme aux bêtes* (*Thiermann*), et reprend le chemin de la résidence de sa mère; mais il rencontre en chemin douze fileuses qu'il tue comme magiciennes, ignorant que sa mère est parmi elles. Alors, resté seul et désolé, Vonved arrache à sa harpe des sons si pénétrants, qu'elle se brise.

Quittons les déserts et les forêts du Nord, plaçons-nous en France, nous rencontrons un autre type d'enchanteur, Hellequin ou Harlequin. Selon Grimm, Arlequin est un chasseur sauvage, dans lequel on retrouve plusieurs traits de la physionomie d'Odin, mais qui est peut-être aussi parent d'Halewin, chasseur magique dont nous avons parlé tout à l'heure et dont toutes les filles devenaient amoureuses quand elles l'entendaient. Halewin traite ses victimes avec une barbarie qui d'ailleurs rappelle aussi le caractère d'Odin; il les pend impitoyablement à un gibet. Un autre personnage des contes allemands s'appelle Hillinger: c'est aussi un chanteur magique et un ravisseur de jeunes filles. Les traits de cette physionomie, en s'altérant de plus en plus, finissent par devenir ceux de Barbe-Bleue, chez qui la cruauté subsiste seule et l'influence magique est à peu près nulle. Mais la source première du mythe est, selon toutes probabilités, la poésie scandinave, et Odin (1) peut être regardé comme le prototype de tous les enchanteurs mis en scène par les conteurs populaires de l'Allemagne et de la France.

Une personnification très saisissante du pouvoir magique du violon est le *Iolo ap Hug*, dont nous croyons devoir raconter l'histoire avec les développements que lui donne Rodenberg.

IOLO AP HUG

OU LE VIOLONISTE ENCHANTÉ.

Dans un diocèse du nord de la Cambrie s'élève une colline aride dont les flancs escarpés dominent les toits d'un pauvre village. Celui qui ne craint pas de la gravir rencontre à mi-côte une grotte dont l'entrée menaçante est tapissée d'une végétation qu'aucun être humain n'a foulée. Malheur au téméraire qui s'approcherait de ce gouffre maudit! il serait, assure la légende, infailliblement perdu. Un vieux berger cependant ne put éviter un soir de passer non loin de la grotte, malgré ses efforts pour l'éviter en faisant un long détour. La nuit de la Toussaint allait précisément succéder au crépuscule et donner le signal des apparitions. Tout à coup une douce mélodie arrive aux oreilles du berger; d'abord vague et confuse, elle devient plus distincte; elle semble se multiplier, sortir de chaque pli de la montagne, de chaque caillou du chemin. Enfin elle se localise, c'est de la grotte redoutée que s'élèvent des sons de plus en plus bizarres et plaintifs. Presque aussitôt une figure bien connue apparaît, la figure d'un ménétrier qui porte une lanterne à la ceinture et qui danse en jouant du violon. « Iolo ap Hug! s'écrie le berger. Oui, voilà bien Iolo ap Hug. Il y a bien des années qu'il fit le pari de descendre la colline en dansant et en jouant du violon. Il n'avait pas peur de la grotte, disait-il, mais depuis lors on n'a plus entendu parler de lui. »

Ainsi absorbé dans ses souvenirs, le vieux berger marchait toujours sans s'apercevoir qu'il s'était engagé à la suite de Iolo dans le cercle magique. Il se mit à crier alors de toutes ses forces, mais Iolo, sourd à sa voix, ne cessait de l'entraîner en dansant et en jouant du violon. Au lever de la lune, ils se trouvaient à l'entrée de la grotte, et le berger put alors bien voir le malheureux Iolo. Son visage était blanc comme la craie; ses yeux hagards et sa tête se balançaient comme un poids inerte sur ses épaules; le bras semblait conduire l'archet par un mouvement machinal. Le berger le vit encore un instant au bord de la grotte, puis il disparut comme si un pouvoir irrésistible l'avait attiré.

Il se passa des jours, des mois, des années, et l'on avait presque entièrement oublié le pauvre Iolo. Mais un dimanche soir, en décembre, quand le vieux berger se trouvait à l'église au moment où le sacristain voulut allumer les cierges, une musique étrange se fit tout à coup entendre dans la nef latérale de l'église, se transporta vers le chœur, et bientôt elle ne put plus être distinguée du bruit du vent qui traversait la vieille église. Toute la communauté était terrifiée, mais le vieux berger reconnut tout de suite la mélodie que Iolo lui avait jouée autrefois à l'entrée de la grotte, et le pasteur de la commune la nota telle que le berger la lui sifflait.

---

(1) Odin ou bien Oller, son compagnon et sa caricature, qui a pu souvent être confondu avec lui.

D'après d'autres récits, Iolo s'est fait chasseur du roi des fées, et comme tel il chasse dans la soirée de la Toussaint les chiens de l'enfer par-dessus les cimes du Cadair-Idris; son violon est alors changé en cor de chasse. D'autres encore racontent qu'il est prisonnier dans un cercle de fées à l'intérieur de la grotte, et qu'il est obligé d'y danser jusqu'au jugement dernier. Dans certaines nuits de l'année bissextile, une étoile se trouve vis-à-vis de l'ouverture de la grotte; aux rayons qu'elle y fait pénétrer, on peut voir Iolo et les autres habitants de cette demeure féerique; et pendant la soirée de la Toussaint, si l'on met l'oreille à l'ouverture de la caverne, on peut entendre très distinctement l'infernale mélodie (1).

Nous arrivons à un groupe d'instruments qui restent étrangers à la sonorité mystérieuse des concerts d'enchanteurs, mais qui sont parfaitement appropriés à la musique des sorciers et des sorcières. Nous voulons parler des tambours et des timbales.

Plusieurs peuples sauvages les regardent comme des agents d'incantation très énergiques. Au Tonquin, par exemple, il y a des magiciens joueurs de timbales qui prétendent conjurer le diable et faire cesser les éclipses de lune par quelques roulements. Une jolie légende dont un Troll est le héros nous montre le tambour servant à écarter les puissances du monde invisible; car les esprits, et surtout les esprits des montagnes, entendant le bruit de cet instrument, croient entendre celui du tonnerre, dont ils ont grand'peur, et se sauvent en toute hâte. Voici la légende que nous fait connaître Wolff, d'après un auteur anglais :

Un fermier vivait autrefois en bonne intelligence avec un Troll dont la demeure, située sur une colline, se trouvait dans ses terres. Sa femme étant accouchée, il songea avec inquiétude qu'il serait obligé d'inviter le Troll au baptême, ce qui lui nuirait beaucoup dans l'opinion de ses voisins et du pasteur. Il résolut alors de consulter son domestique, qui était un garçon très rusé. Celui-ci se fit fort d'arranger l'affaire. Non-seulement le Troll ne viendrait pas à la cérémonie et n'en serait nullement formalisé, mais il ferait un très joli cadeau de baptême. Là-dessus le valet prit son sac, et quand la nuit fut venue, il se rendit sur la colline, au gîte du Troll, frappa et fut introduit. Après l'avoir complimenté de la part de son maître, il le pria d'honorer de sa présence la cérémonie du baptême. L'esprit de la montagne le remercia et dit : « Je crois que ce serait le cas de faire un cadeau ? » Puis il ouvrit un de ses coffres et pria le garçon de tenir le sac qu'il allait emplir : « Est-ce assez ? » demanda-t-il après y avoir jeté une bonne quantité d'argent. — Il y a beaucoup de personnes qui donnent plus; il n'y en a pas qui donnent moins, » répondit le valet. Le Troll prit encore de l'argent, le donna et demanda ensuite : « Est-ce assez ? » Le domestique souleva le sac pour voir s'il serait capable d'en porter davantage, et dit froidement : « C'est à peu près ce que donnent la plupart des invités. » Alors le Troll vida toute la caisse dans le sac, et demanda encore une fois : « Est-ce assez ? » Le garçon s'étant assuré qu'il n'en pourrait porter davantage, même en faisant les plus grands efforts, répondit : « Nul ne donne plus; la plupart donnent moins. »

« Dis-moi maintenant quels sont les autres invités, » dit le Troll. « Eh! répondit le jeune homme, beaucoup d'étrangers et de notables. Et d'abord trois prêtres et un évêque. — Ah! fit le Troll. Après tout, ces messieurs ne songent qu'à boire et à manger, ils ne s'occuperont pas de moi. Qui vient encore ? — Nous avons pareillement invité saint Pierre et saint Paul. — Oh! ah! Eh bien! il y aura encore une petite place pour moi derrière le poêle. Et qui encore? — La mère de Notre-Seigneur viendra aussi. — Oh! ah! ah! Eh bien! ces grands personnages arrivent tard et partent tôt. Mais, dis-moi, mon petit, quelle musique aurez-vous? -- Quelle musique? Eh bien! des tambours. — Des tambours! Ah! vous aurez des tambours? répliqua le Troll tout effaré. Non, non, merci; en ce cas, je reste chez moi. Salue ton maître de ma part; dis-lui que je lui suis reconnaissant de son invitation, mais que je ne puis l'accepter. Un jour que j'étais à la promenade, des individus se mirent à battre le tambour; je m'en retournai aussitôt chez moi, et j'étais déjà arrivé devant ma porte, quand ils lancèrent contre moi leurs baguettes et me cassèrent la jambe. Depuis ce temps, je boite et j'évite avec soin ce genre de musique. »

Cela dit, il aida le jeune homme à charger le sac sur ses épaules, et lui recommanda de le rappeler au souvenir du fermier.

C'est à cette influence exercée sur les esprits que le tambour devait de figurer dans certaines cérémonies religieuses. On promenait autrefois dans certaines villes, aux sons de la flûte et du tambour, les images de saint Urbain et de saint Vallier, afin de rasséréner l'atmosphère (2). C'était en effet une idée enracinée en tous lieux dans l'esprit des populations, et que le progrès des lumières n'a point tout à fait anéantie, que le

(1) Cette mélodie n'a proprement rien d'infernal en soi; elle ressemble à toutes les mélodies populaires qui se chantent dans les villages. Les personnes curieuses de la connaître la trouveront notée à la fin du livre de J. Rodenberg : *Ein Herbst in Wales. Land und Leute, Märchen und Lieder*. Hannov., Rümpler, 1857, in-8, p. 153 sq.; et appendice n° 4.

(2) *Des fürstl. durchl. Hertzog Maximilians in Bayern, etc. Bandgebots wider die aberglauben zauberey, hexerey und andere sträfliche Teufelkünste*. München, A. Bergin, 1611, n° 30. Cité par Panzer, *loc. cit.*, p. 282.

mauvais temps pouvait être attribué à la présence de démons ou de sorciers qui viciaient l'air, engendraient les brouillards nuisibles, attiraient les orages, produisaient la grêle, et occasionnaient ces ouragans affreux qui dévastent les campagnes. On s'imaginait donc détruire leurs sortiléges en faisant sonner les cloches à toute volée et retentir toutes sortes d'instruments bruyants, suivant les pratiques en usage pour les éclipses de lune ou de soleil.

Malgré ce que nous avons dit plus haut de l'antipathie naturelle des esprits pour le tambour, il faut constater que les Nains, les Elfes, les Nix, ont eux-mêmes employé quelquefois cet instrument. A la vérité, il est permis de penser que leurs tambours étaient d'une tout autre nature que ceux dont se servent les hommes, c'est-à-dire qu'ils étaient sans doute proportionnés à l'exiguïté de leur taille et à l'extrême délicatesse de leurs organes. Néanmoins de simples mortels peuvent parfaitement en distinguer le bruit. Nous citerons à ce propos une croyance répandue dans le haut Palatinat : « Près de Waldsassen, dans la forêt de Valère, se trouve l'étang nommé Helgraben. Quand le Nickl noir du Helgraben a battu le tambour à l'heure de midi, chaque fois la guerre éclate bientôt après (1). » A Bornholm, c'est le roi des Elfes qui, en pareil cas, joue de la flûte et bat le tambour.

Les Tatars, les Lapons, avaient des instruments particuliers servant à la divination. Les figures 114-118 (pl. XII) représentent les tambours magiques et baguettes de tambour en usage chez les Tatars, et qui ont été trouvés dans les *jurtes*, c'est-à-dire dans les tentes de ce peuple. Des instruments semblables, tirés des *Voyages de Pallas*, ont servi aux *kahm* ou magiciens des Tatars-Sagaïks (voyez pl. XII, fig. 120, 122). Le voyageur que nous citons donne, au sujet de ces instruments, les détails suivants : « Il y avait, près du grand Syr, beaucoup d'*iourtens* de Tatars-Sagaïks. J'appris qu'ils avaient parmi eux un *kahm*, où magicien très renommé, qui s'appelait Outschilaï. Quoiqu'il eût une jambe de bois, il n'y avait pas de cabri qui fît de plus jolis sauts lorsqu'il était animé dans ses fonctions nécromanes. On ne le trouva pas chez lui, du moins on vint me dire qu'il n'y était point. Peut-être n'avait-il pas envie d'exercer son art devant moi. Je me fis néanmoins apporter son tambour magique, qui passait pour un instrument superbe. Il avait au moins une aune de diamètre ; il était peint en vert et en rouge. Quant à sa forme et aux autres accessoires, on peut consulter la planche XXI, où il est fidèlement représenté (voyez ici, pl. XII, fig. 122)... Pendant qu'on attelait nos chevaux, je m'amusais à voir les tours d'un autre magicien sagaïk qui se nommait Stepan (nom russe). Il aurait encore refusé de nous montrer ses talents si mes gens n'eussent découvert par hasard son tambour magique qu'il avait caché dans une autre *iourten*. C'était un jeune homme plein de vivacité. Il se mit d'abord à jouer de son tambour, tantôt assis, tantôt à genoux devant le feu, en proférant ses imprécations d'une voix assez forte. A mesure qu'il allait, ses sons de voix devenaient plus effrayants et ses contorsions plus agitées ; il se renversa ensuite en arrière avec convulsion, en formant l'arc, le derrière de la tête et les talons posés contre terre, sans que le corps y touchât; il se tortilla à plusieurs reprises, le corps toujours dans cette position, de manière que son tambour, dont il ne discontinuait pas de jouer, se trouva sous l'arc formé par son corps qu'il tournait à volonté, tenant l'équilibre tantôt sur la pointe des pieds, tantôt sur le talon et tantôt sur la tête. Cet exercice, aussi remarquable que pénible, fut répété à plusieurs reprises, et c'est ce que je vis de mieux dans ses tours (2.) »

Autrefois les Lapons étaient très adonnés à la magie. Chaque famille et chaque membre d'une famille avait ses démons attitrés opposés à ceux des autres familles, et se surveillant, se combattant réciproquement. C'était par l'entremise de ces démons familiers que les Lapons, dans certains états maladifs, avaient des rêves merveilleux et le don de seconde vue. On employait le tambour magique pour consulter l'oracle ; mais celui qui avait eu trois fois de semblables visions était dispensé d'y recourir, car il n'y avait plus rien de caché pour lui.

Le tambour magique des Lapons était fait avec le tronc d'un pin ou d'un bouleau d'une espèce particulière; le bois était d'une seule pièce, et se composait d'une partie du tronc de l'arbre fendue et tellement creusée au milieu, que ce côté, qui restait plat, formait la face antérieure du tambour où la peau était tendue, pendant que l'autre partie, qui était convexe, formait la face postérieure de l'instrument et en même temps la

---

(1) Panzer, *loc. cit.*, t. II. p. 80.

(2) *Voyages du professeur Pallas dans plusieurs provinces de l'empire russe*. Trad. de l'all. par le C. Gauthier de la Peyronie. Nouv. édit., Paris, Maradan, an II; in-8, et atlas in-4, vol. VI, p. 212 sqq.

poignée qui servait à le tenir et qui était aussi creusée dans le bois (voy. pl. XI, fig. 105). Sur leurs tambours magiques, dont la forme était ordinairement celle d'un ovale irrégulier, les Lapons dessinaient avec de l'écorce de bouleau, qui produit une couleur rougeâtre, toutes sortes de figures représentant des rennes, des oiseaux, des renards, des ours, des loups, le soleil, la lune, les étoiles, des personnages mythologiques et une infinité d'autres objets. Scheffer a donné l'explication de ces hiéroglyphes que l'on trouve représentés ici sur toutes les figures de tambours données pl. XI et XII (1). C'est à son ouvrage que nous renvoyons le lecteur curieux de savoir à peu près ce qu'ils signifient (2). Deux objets étaient indispensables pour faire usage de ces instruments : la *marque* et le marteau. On entendait par *marque* un grand anneau d'airain auquel les magiciens suspendaient un paquet d'anneaux plus petits de cuivre ou de laiton, les uns, comme celui de la figure 109 D (pl. XI), garnis de petites chaînettes avec un trou carré au milieu, les autres, comme celui de la figure 110 D, formant un cercle auquel pend, attaché par des chaînettes fort menues, une petite lame de cuivre; d'autres enfin semblables aux figures 111 et 112. Cette *marque* devait indiquer sur les figures peintes du tambour ce qu'on désirait savoir. Quant au marteau, qui était fait avec le bois d'un renne, il servait à mettre en jeu l'instrument, car c'était des mouvements de l'anneau que se tiraient les présages. (Voy. pl. XI, fig. 107-108.)

Les Lapons ne tenaient pas à faire un grand bruit avec cette espèce de tambours ; l'essentiel pour eux était d'observer les mouvements de l'anneau, afin de connaître la réponse de l'oracle. Voulaient-ils savoir, avant un sacrifice, si la victime serait agréable au dieu auquel ils se proposaient de l'offrir, ils opéraient de la manière suivante. Après avoir attaché la victime derrière la cabane, ils tiraient, dit Scheffer, quelques poils de dessous le cou de la bête et l'attachaient à un des anneaux du tambour. Quelqu'un de la compagnie frappait sur l'instrument, pendant que l'assemblée chantait une courte prière. Si le paquet d'anneaux s'agitait pendant cette opération et allait se reposer sur la figure d'un dieu, par exemple de Thoron, ils en auguraient que l'holocauste serait favorablement accueilli. Si, au contraire, les anneaux demeuraient immobiles malgré l'agitation imprimée au tambour, ils s'adressaient à une autre de leurs divinités en frappant pour la seconde fois sur le tambour et en chantant une nouvelle prière. Si les anneaux persistaient à ne point se déplacer, ils invoquaient encore un autre dieu, et continuaient de la sorte jusqu'à ce que le hasard se fût chargé de les satisfaire.

Les tambours magiques spécialement destinés à la divination étaient faits d'une manière un peu différente des autres. La partie taillée dans le bois en forme de poignée était disposée en croix, et l'instrument garni d'ongles et d'os tirés de la dépouille d'animaux pris à la chasse. Pour savoir ce qui se passait dans les pays étrangers, le magicien mettait sur la peau de ces tambours, à l'endroit où était dessinée l'image du soleil, quantité d'anneaux de laiton enfilés à une chaîne de même métal, puis il le posait sur les genoux et frappait dessus de manière à faire remuer les anneaux; il chantait en même temps d'une voix fort distincte une chanson que les Lapons nomment *Jonke ;* tous les assistants, tant hommes que femmes, joignaient à cet air d'autres chansons auxquelles on donnait le nom de *Duvra*, et dont les paroles exprimaient le nom du lieu sur lequel ils désiraient obtenir des renseignements. Après avoir quelque temps frappé sur le tambour, le devin faisait le geste de le placer sur sa tête, puis tout à coup on le voyait tomber la face contre terre dans une sorte de léthargie. Son pouls ne battait plus et il ne donnait plus aucun signe de vie (voy. pl. XII, fig. 113). Les Lapons croyaient alors que l'âme du devin quittait effectivement son corps, et se rendait, guidée par les démons, au pays dont on avait demandé des nouvelles. Dans l'état où l'avait plongé cette subite défaillance, le devin paraissait souffrir beaucoup ; une sueur abondante couvrait son visage et toutes les autres parties de son corps. Cependant l'assemblée ne cessait de chanter à haute voix jusqu'à ce qu'il revînt à lui, car on était persuadé que si le chant était interrompu un seul instant, le devin mourrait, ce qui pouvait tout aussi bien

---

(1) Notre planche XI est calquée sur celle de Bernard Picard, qui se trouve dans les *Cérémonies et coutumes relig.*, suppl., t. II, p. 1re, vol. VII, p. 382. Nous avons même conservé les lettres qui, dans le dessin original, ont la signification suivante : A, le dessus de diverses sortes de tambours magiques ; B, le dessous de quelques tambours magiques ; C, marteau avec lequel on frappe sur le tambour; D, anneaux magiques.

(2) Voyez Scheffer, *Histoire de la Laponie*, chap. XI. — *Cérémonies et coutumes religieuses des peuples idolâtres*, t. II, 1re part., p. 375 sqq.

arriver si l'on essayait de le réveiller en le touchant. Lorsqu'il avait repris ses sens et recouvré l'usage de la parole, le Lapon racontait ce qu'il avait vu et appris, et répondait à chacun sur ce qui l'intéressait le plus.

Les Lapons procédaient à peu près de la même manière lorsqu'ils voulaient connaître la cause de leurs maladies et se rendre en pareil cas les dieux propices. Le mouvement des anneaux était encore ici de la plus grande importance : allaient-ils de gauche à droite, c'était un heureux pronostic, car ils suivaient ainsi le cours du soleil, dispensateur de tous les biens sur la terre; remuaient-ils, au contraire, en sens inverse, c'était un présage de malheur, de maladies et d'adversité, parce que cette direction est en opposition avec le cours de l'astre (1).

On employait aussi ce mode de divination au moment d'aller à la chasse; le magicien suivait alors le chef des chasseurs en frappant sur son instrument. Les tambours magiques étaient, chez les Lapons, une chose tellement sacrée, qu'il était défendu aux filles nubiles d'y toucher, à cause de l'infirmité périodique de leur sexe. On ne transportait ces instruments d'un lieu à un autre qu'avec les plus grandes précautions, sous la conduite du mari, et jamais de la femme; enfin si, trois jours après le transport des tambours magiques, une personne du sexe venait à passer par le chemin que l'on avait suivi, il y avait tout lieu de craindre qu'elle ne mourût promptement ou qu'il ne lui arrivât quelque grand malheur, à moins qu'elle ne rachetât sa faute en fournissant pour l'usage du tambour magique un anneau de laiton.

Déjà Skjöldebrand (2) dit que, de son temps, l'art de la magie n'était plus connu en Laponie. Un pasteur qui était resté longtemps dans cette contrée lui assura qu'on n'y trouvait plus un seul de ces tambours magiques, et, ce qui fait croire qu'ils sont devenus effectivement très rares, c'est que l'on n'en voit aucun dans la riche collection d'objets recueillis par S. A. I. le prince Napoléon pendant son voyage scientifique au Groenland.

Venons maintenant aux instruments dont l'action est surtout bienfaisante, et qui chassent plutôt qu'ils n'attirent les mauvais esprits : parlons des orgues et des cloches.

L'instrument religieux par excellence, c'est l'orgue. Il est hors de doute que ses puissants accords sont particulièrement propres à écarter les démons qui voudraient envahir les temples chrétiens. Voici une anecdote que M. Monnier raconte à ce sujet : « Avec des amis qui désiraient entendre l'essai d'un orgue nouveau dans une église du Jura (Saint-Désiré de Lons-le-Saunier), j'assistais à un sermon qui avait pour objet l'inauguration de cet instrument religieux. Quand l'orateur vint à parler de l'effet que produit la musique sacrée sur les exercices du culte, nous ne fûmes pas peu émerveillés d'apprendre qu'elle a aussi le pouvoir d'effrayer et de disperser les *Esprits de l'air* qui s'avisent d'envahir le temple du Seigneur pour troubler les fidèles et les détourner de leur adoration. Mes compagnons stupéfaits se communiquaient leur surprise par des coups d'œil fort expressifs, et se demandaient s'ils avaient reculé de plusieurs siècles dans les opinions humaines. Nous n'avions jamais, ni eux ni moi, rien lu de semblable; et pourtant le discours s'appuyait sur des citations imposantes et multipliées. Que n'en ai-je retenu au moins quelques-unes (3)! » Mais ce sont surtout les cloches qui sont la terreur des démons et des divinités secondaires du paganisme : les Trolls de la Scandinavie ont peur de tout bruit. Aussi l'introduction des cloches d'église dans le pays les en a-t-il chassés presque tous. Les habitants d'Ebeltoft étant un jour très incommodés par ces esprits, qui leur volaient leurs denrées d'une manière trop impertinente, consultèrent un homme sage et pieux. Celui-ci leur conseilla de suspendre une cloche dans leur clocher. Ils suivirent ce conseil, et bientôt les esprits disparurent (4). Un Troll habitait les environs de Kund. Mais quand le peuple devint pieux et fréquenta les églises, le Troll se fâcha beaucoup de l'éternelle sonnerie des cloches. A la fin, il quitta ces lieux et s'établit à Fühnen. Un jour, il rencontra un

---

(1) A Tonquin, il y a des magiciens qui s'occupent spécialement à chercher la cause des maladies. En général, ils l'attribuent au diable ou à quelque dieu de l'eau. Leur remède ordinaire est le bruit des timbales, des bassins et des trompettes. « Le conjurateur est vêtu d'une manière bizarre, chante fort haut, prononce au bruit des instruments différents mots qu'on entend d'autant moins, qu'il tient lui-même à la main une petite cloche qu'il fait sonner sans relâche. » (La Harpe, *Hist. gén. des voy.*, t. V, p. 308.)

(2) *Reise A. F. Skjöldebrand's nach dem Nordcap.*, p. 127, ap. *Bibliothek der neuesten und wichtigsten Reisebeschreibungen von Sprengel*, t. XXVI.

(3) Désiré Monnier et Aimé Vingtrinier, *Trad. popul. compar.* Paris, Dumoulin, 1854.

(4) Thiele, *Danske Folkesage*, 4 vol. in-12. Copenh., 1818-1822, t. I, p. 36.

paysan de Kund et lui donna une lettre, disant qu'il n'aurait qu'à la jeter dans la cour de l'église de son village, où celui à qui elle était adressée viendrait la prendre. Mais le paysan oublia de s'acquitter de sa commission. Étant allé un jour à Seeland, il s'assit près du pré où se trouve aujourd'hui *Tiis See :* là il se rappela la lettre et la sortit de sa poche; tout à coup il vit quelques gouttes qui sortaient du cachet. La lettre s'ouvrit d'elle-même et l'eau s'en écoula en grande abondance, de sorte que le pauvre homme eut peine à sauver sa vie, car le méchant Troll avait enfermé tout un lac dans la lettre. Évidemment il avait cru pouvoir se venger de l'église de Kund en la détruisant de cette façon, mais Dieu fit en sorte que le lac se répandit sur la grande prairie où on le voit à présent (1).

On raconte encore qu'un fermier avisant un Troll tout désolé qui se reposait, assis sur une pierre, près de *Tiis See*, le prit pour un honnête chrétien et lui demanda : « Eh bien ! l'ami, où allez-vous? — Ah ! répondit l'autre d'un ton mélancolique, je quitte le pays, je ne puis vivre ici à cause de cette éternelle sonnerie de cloches (2). »

Contrairement à quelques légendes qui nous disent que les Kobolds aimaient à se parer de grelots, d'autres assurent qu'ils se firent chasser par la sonnerie des clochettes que porte le bétail (3).

Nous avons dit que les esprits des montagnes ont une grande peur du tonnerre, ce qui provient peut-être de l'inimitié dans laquelle, selon les récits de la mythologie scandinave, ils vivent avec Thor, le dieu du tonnerre. Lorsqu'ils voient venir un orage, ils vont se cacher dans leurs collines. Nous savons aussi que le roulement du tambour, qui ressemble au tonnerre, leur cause le même effroi. Le meilleur moyen de les chasser, c'est donc de battre tous les jours le tambour dans le voisinage de leurs demeures; alors ils s'éloignent bientôt et se cherchent une autre habitation (4).

Les Trolls et les Nains partagent avec les sorciers et les enchanteurs cette haine des tambours et des cloches. Les prières des fidèles et les pieux appels de l'airain sonore détruisent leurs projets et leurs artifices. Ils nomment les cloches « chiens qui aboient » (*bellende Hunde*) (5). Au sabbat, ils ne se servent que de petites clochettes, quand ils veulent imiter les cérémonies religieuses de la messe. « Je n'ay veu aucun tesmoin ny sorciere, qui déposast avoir veu au sabbat de grandes cloches (6). » On dit que les sorcières de la Suède, lorsque, dans leurs pérégrinations à travers les airs, elles arrivent à un clocher, en arrachent la cloche et l'emportent, puis laissent tomber l'airain à travers les nues en criant : « Aussi peu mon âme pourra jamais se rapprocher de Dieu que cet airain se transformer de nouveau en cloche (7). » Près Gmünd, en Bavière, se trouvait autrefois un sapin très élevé. Une sorcière de Hohenwiesen, la Dull, était un jour assise sur cet arbre, et voulut verser de la grêle sur Gmünd, mais la sonnerie des cloches l'empêcha de quitter le sapin. Elle dit alors : « Sans la grande sonnette de Gmünd, j'aurais tout ravagé (8). »

Lorsqu'une cloche se fait entendre, le diable lui-même est obligé d'abandonner ses projets. Boguel dit que « le diable hait tellement le son des cloches, que si par aventure, pendant qu'on sonne l'*Ave Maria*, il transporte quelque sorcier à travers les airs, il est contraint de le laisser choir, comme il fit une fois à une sorcière, l'an 1524 (9). » Aussi, pour humilier le prince des ténèbres, le catholicisme a-t-il imaginé de lui faire porter une cloche en signe d'esclavage et d'asservissement. La tradition nous apprend que saint Théodore avait obligé un démon à porter ainsi une cloche de grand poids que le pape Léon lui avait donnée; c'est pourquoi on représentait ce saint ayant à ses pieds un démon muni d'une cloche. Rappelons ici à ce propos l'imprécation de Faust qui, parvenu à l'extrême vieillesse et troublé au fond de l'âme par la douce sonnerie de la chapelle de Philémon et Baucis, symbole de bonheur dans l'ignorance et l'amour, s'écrie avec rage : « Maudite sonnerie qui me blesse au cœur honteusement comme un coup de feu tiré dans les broussailles ! » A Sebraln, dans le Tyrol, se trouve une petite église avec la fameuse *Wetter-Glocke* (cloche météorologique).

(1) *Mythol. der Feen und Elfen*, I, p. 194.
(2) *Ibid.*, p. 196-197, note.
(3) Variscia, 2, 101. — Cf. Grimm, *Deutsche Myth.*, p. 428, note.
(4) *Myth. der Feen und Elfen*, I, p. 205.
(5) Grimm, *Deutsche Myth.*, p. 1039.
(6) Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers, de la sorcellerie. Livre très utile et nécessaire aux juges, etc...*, par Pierre de Lancre. Paris, Buon, 1613, p. 459.
(7) Grimm, *loc. cit.*, p. 1040.
(8) Panzer, *Beitr. zur Myth.*, I, p. 20, n° 24.
(9) Lancret, *Beitr.*, II, p. 167. — Cf. *Vunderbüchlein od. Nachrichten von blauen Feuern, Irrwischen*, etc. Kempten, 1806, p. 5.

Un jour qu'une fête approchait, la cloche se mit d'elle-même à sonner et à chasser les sorcières. On croyait autrefois généralement que c'étaient les sorciers et les enchanteresses qui faisaient la pluie et le beau temps : c'est ce qui nous explique la superstition qui existe encore aujourd'hui presque partout dans les campagnes, où l'on sonne les cloches à l'approche d'un orage, pour déjouer les projets des sorcières, pour conjurer les mauvais esprits de l'air et prévenir les désastres causés par la foudre.

Un recueil de superstitions populaires contient entre autres celle-ci : « Si l'on fait sonner les cloches, l'orage ne cause pas de dommage à la commune (1). » Il existe un conte auquel se rattache cette superstition : « Trois vierges s'étaient égarées dans le Schenkenwald, en Franconie. Vers le lendemain matin elles entendirent le son du cor du berger d'Oberfelbrecht ; elles marchèrent dans la direction du son, retrouvèrent leur chemin et firent ensuite bâtir une église avec cloches, pour que ceux qui à l'avenir pourraient encore s'égarer entendissent la sonnerie. Lorsque des nuages noirs s'amoncelaient au-dessus du village, on faisait sonner les cloches, car on attribuait à leur sonnerie la vertu de chasser les nuages qui portaient des tempêtes (2). »

Il n'est pas nécessaire d'insister sur l'analogie qui existe entre cette superstition et celle des anciens, persuadés que les sons de l'airain sacré pouvaient faire cesser les enchantements qui obscurcissaient l'astre des nuits. De même qu'à Athènes l'hiérophante frappait l'instrument retentissant pour invoquer Proserpine, et qu'à Lacédémone on entrechoquait des bassins pour annoncer la mort d'un roi ou celle d'un citoyen honoré, de même, dans nos villes et nos villages, on sonne les cloches pour conjurer l'orage, pour chasser les mauvais esprits, pour déjouer les dangereux projets des sorciers, et pour appeler les fidèles à la prière. Mais si les cloches, de même que les orgues de nos églises, ont le pouvoir d'éloigner aussi les mauvaises influences, de *désenchanter* dans le sens littéral et dans la meilleure acception du mot, c'est que ces instruments, comme tous les objets destinés au culte, ont été bénits. Quand cette vertu leur manque, ils peuvent tout aussi bien que d'autres figurer dans l'orchestre de la musique magique.

Les cloches restées sans baptême sont frappées de réprobation ; les voulût-on suspendre au clocher, elles n'y demeureraient pas ; elles pourraient se détacher d'elles-mêmes, et en tombant écraser le sonneur, ou bien elles seraient forcées de s'envoler et d'aller dans quelque lieu lointain s'enfouir dans un trou. La cloche non baptisée d'Eschesrœde s'envola ainsi du clocher et disparut dans le puits qui se trouve à l'endroit nommé *Glockendrisch*. Celle d'Imbsens, bailliage de Dransfeld, s'envola à deux lieues de là, jusqu'aux environs d'Offensen. A la place où elle disparut jaillit une source abondante qu'on nomme *Immesche-Born*, et qu'on dit être très profonde (3).

Entre Kaierde et Delligsen est un lieu marécageux, appelé *la Mer*. On y trouve plusieurs fosses remplies d'eau, réputées insondables, et dont les habitants des localités voisines ne s'approchent pas sans crainte. On prétend qu'à l'endroit où s'ouvre aujourd'hui le plus profond de ces gouffres, une église s'est engloutie, et souvent encore on entend le son des cloches sortir du sein de la terre (4).

Les légendes relatives à la musique souterraine ou sous-aquatique des cloches, des orgues et des voix humaines, sont très nombreuses. Ici les instruments partagent le sort des édifices qui, dans certaines circonstances généralement attribuées à une vengeance divine, ont disparu subitement. Sur le Zobtenberg, près Schweidnitz, en Silésie, il y a une église souterraine. Un homme y entre le dimanche, et touche l'orgue sur un clavecin d'or et d'argent (5). Du monastère caché dans le Rhin s'élève de temps en temps un concert de voix humaines. Ce sont les moines maudits qui chantent des cantiques ou des refrains à boire.

Cette musique est une musique *enchantée*, comme celle de la montagne du château de Waldstein où se trouve sous terre une église des Esprits ; un jour, une femme qui la vit y entendit sonner les cloches, jouer de l'orgue et chanter (6).

---

(1) *Wunderbüchlein oder Nachrichten von blauen feuern*, etc. Kempten, 1806, p. 25.

(2) Panzer, *Beiträge zur d. Myth.*, II, p. 184, n° 311.

(3) Il est difficile de ne pas croire que des phénomènes sonores ont motivé les dénominations de *marais des cloches*, *fontaines des cloches*, attribuées à certains lieux, d'après certaines traditions de cloches envolées et disparues sous terre ou dans un gouffre. (Voyez notre ouvrage *la Harpe d'Éole et la Musique cosmique*, p. 46 et suiv.)

(4) Une origine semblable est attribuée par les Bédouins aux phénomènes sonores de la montagne d'*El-Nakus*.

(5) Bechstein, *loc. cit.*, p. 455, n° 534.

(6) Idem, *ibid.*, p. 541, n° 648.

Quelquefois ce ne sont pas de grosses cloches, mais simplement des clochettes qui tintent soit sous terre, soit dans les airs. A Hansloch, près de Wertheim sur le Mein, on récolte un excellent vin rouge ; si l'année promet une bonne vendange, un spectre nommé l'Homme du Vignoble (*Weinbergsmann*) fait claquer son fouet de voiturier, dont le bruit, ainsi que celui des clochettes de ses chevaux, semble sortir de dessous terre (1). Le chien du Chasseur sauvage porte un collier à grelots qu'il fait sonner dans l'air pour annoncer les changements de température (2). Enfin certaines apparitions accompagnées du retentissement des coups de fouet et du son des clochettes sont prises pour le signe certain d'une bonne récolte.

Les orgues et les cloches pouvaient donc, en certains cas, être *enchantées* elles-mêmes par l'effet d'un sort ou de la volonté divine, lorsqu'elles n'avaient pas été purifiées. On cite même des cloches magiques ornées de signes et de caractères mystiques peints intérieurement. Frappées par le magicien, ces cloches faisaient aussitôt apparaître l'esprit qu'il évoquait.

Les traditions les plus anciennes attribuent à la voix humaine la même vertu magique qu'aux instruments; nous en avons cité plusieurs exemples au commencement de ce chapitre. Nous avons nommé Orphée et Amphion, nous avons parlé des chants thessaliens, nous avons dit quelques mots des runes. Nous aurions pu étendre davantage nos recherches, et recueillir sur les rives du Gange des faits encore plus curieux et peut-être moins connus. Les *ragas* (3) des Hindous ont une puissance qui surpasse celle des chants magiques de la Grèce et des runes de la Scandinavie. « Qu'est-ce que cela, dit M. Fétis après avoir signalé les effets merveilleux attribués par les écrivains de la Grèce à leur musique, qu'est-ce que cela auprès de la puissance des ragas composés par le dieu Mahédo et par sa femme Parbutea ? Au milieu d'un beau jour, Miatusine, chanteur fameux du temps de l'empereur Akber, chante un de ces ragas destiné à la nuit, et le pouvoir de la musique est si grand, que le soleil disparaît et qu'une obscurité profonde environne le palais, aussi loin que le son de la voix peut s'étendre. Une autre de ces mélodies, le *raga* d'*heepuck*, possédait la funeste propriété de consumer le musicien qui la chantait. Ce même empereur Akber, dont il vient d'être parlé, ordonna à l'un de ses musiciens, nommé Naik-Gopaul, de lui faire entendre cette mélodie, étant plongé jusqu'au cou dans la rivière Djemnah : le malheureux obéit ; mais à peine eut-il commencé l'air magique, que des flammes s'élancèrent de son corps et le réduisirent en cendres. Un troisième chant, appelé le *Maid mulaar raug*, avait le pouvoir de faire tomber d'abondantes pluies ; et l'on cite à ce sujet l'histoire d'une jeune fille qui, exerçant un jour sa voix sur ce raga, attira des nuages de toutes parts, et fit tomber sur les moissons de riz du Bengale une pluie douce et rafraîchissante (4). »

Les légendes du Nord, que plus d'un lien rattache aux légendes orientales, attribuent aussi à la voix humaine la même vertu qu'aux instruments. Au-dessus du lac de Graun, dans la vallée de l'Elsch, est un lieu nommé *Zur Salig* ou *Selig* (*à la bienheureuse*). Chacun sait l'histoire des *bienheureuses* qui se montraient près de ces rochers sous des formes lumineuses et chantaient assises à l'entrée de leurs grottes :

Un soir, un pêcheur passait en bateau sur le lac de Graun, et disposait ses filets pour la pêche nocturne. La nuit étant survenue, les vierges bienheureuses se mirent à chanter. Celui qui entendait leur chant, chasseur ou berger, fille ou garçon, restait immobile, enchanté et en extase. Or, quand les douces ondulations de la mélodie descendirent de la montagne et parvinrent aux oreilles du pêcheur, il interrompit son travail et recueillit avec ferveur ces sons venus d'en haut. Il croyait entendre la voix des anges, et pourtant une grande tristesse s'empara de son cœur.

Le pêcheur ne bougeait pas ; il ne se lassait point d'écouter.... Le bateau demeurait à la même place et la rame flottait sur l'onde endormie. Le lendemain au matin, le pêcheur était encore au même endroit, dans sa petite barque ; ses mains étaient jointes comme pour la prière et ses regards se dirigeaient vers les bienheureuses (les hauteurs de la *Selig*). Lui-même, cette nuit-là, était devenu un *bienheureux*. Quand ses amis l'appelèrent, il ne répondit pas ; et quand ils s'approchèrent de lui, ils le trouvèrent mort.

Après avoir montré quelles transformations a subies le type de l'enchanteur sous l'influence de l'imagina-

(1) Schopper, *Bayr. Sagenb.*, n° 1335.

(2) Bechstein, *loc. cit.*, vol. II, p. 37. Voyez aussi tome I, p. 269, 318, 371.

(3) *Raga* signifie à la fois *passion*, *affection* de l'âme et *mode* musical. Les *ragas* peuvent être multipliés à l'infini. *Ragarnava* est la mer des passions et l'océan des sons, le miroir des modes où se réfléchit la nature entière.

(4) J. Fétis, *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, p. XLII, dans *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Bruxelles, Méline, Cans et Comp., 1837.

tion populaire ; après avoir suivi l'incantation musicale dans ses formes diverses depuis la lyre d'Orphée jusqu'aux cloches de nos cathédrales, il y aurait peut-être quelque intérêt à rechercher quelles inspirations cet ensemble de mythes singuliers a fournies aux poëtes depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Nous avons déjà cité les pages consacrées par la muse antique aux magiciennes de Thessalie. Nous pourrions rappeler aussi le rôle que joue l'incantation dans les poëmes celtiques du cycle d'Arthur et la grande place qu'y tient Merlin l'enchanteur. Mais, à ces époques reculées, l'inspiration individuelle du poëte se confond encore visiblement avec ce qu'on pourrait nommer l'*inspiration populaire*. C'est au XVIe siècle qu'il faut arriver pour voir de grands poëtes s'appropriant le type de l'enchanteur, tel qu'il leur est offert par les récits du moyen âge, et marquant du cachet de leur génie les mille rêves, les mille fantômes que des traditions séculaires avaient groupés autour de lui. Adressons-nous à Shakspeare, et sans examiner si sa reine Mab n'est pas une descendante très directe des Elfes scandinaves, allons droit au Prospero, à l'Ariel de la *Tempête*, qui personnifient avec une remarquable netteté l'incantation dans ce qu'elle a de terrible et de gracieux.

Qu'est-ce que Prospero? Un prince chassé de ses États par un usurpateur et qui cherche dans la science une consolation à l'exil; mais ce qu'il demande à la science est plus encore : il en tire des secrets merveilleux pour dompter les esprits de la terre et des eaux. Ici commence le rôle du magicien, ici se dégage la figure de l'enchanteur, telle que nous la connaissons d'après les récits scandinaves ou germaniques. Prospero a sous ses ordres Ariel, véritable Elfe, un esprit doué d'une force d'incantation redoutable, et qui sert Prospero avec tout le dévouement d'un de ces lutins familiers si nombreux dans les vieilles ballades. Une tempête, excitée par les soins d'Ariel, amène sur l'île habitée par le prince exilé le fils du roi de Naples Alonzo , du souverain même qui l'a dépouillé de son duché. Ferdinand deviendra l'amant de la fille de Prospero, Miranda, et réconciliera plus tard les deux princes qu'une haine mortelle semblait devoir à jamais séparer.

Mais qu'importe ici la fable imaginée par le poëte, toute gracieuse qu'elle est? Ce que nous voulons surtout faire remarquer, c'est la fidélité qu'il porte dans l'interprétation des mythes relatifs aux enchanteurs. Voyons donc Ariel à l'œuvre, et demandons-nous si nous ne reconnaissons pas en lui tous les traits propres aux Nix, aux Elfes, aux Korils et autres esprits malins des vieilles légendes. Il s'agit d'attirer Ferdinand, qui erre dans l'île où il vient de faire naufrage, vers la retraite habitée par Prospero et Miranda. C'est à l'aide des chants magiques qu'Ariel remplira sa mission. Écoutez-le chanter :

ARIEL.

Venez sur ces sables d'or, enlacez vos mains amies. Tandis que vous vous rendez le salut et le baiser, les sauvages eaux s'apaisent. Formez çà et là des danses gracieuses, et vous, doux esprits, entonnez le refrain.

[*Le refrain se fait entendre, mélodieusement répété dans les airs, d'écho en écho*].

FERDINAND.

Où cette musique peut-elle être? Vient-elle des airs? est-elle sur la terre?.... Je me suis levé pour la suivre, ou plutôt c'est son charme qui m'entraîne....

N'est-ce pas là un enchantement bien caractérisé? D'autres exemples d'incantation se pressent dans le drame de Shakspeare; nous n'en citerons plus qu'un. Caliban, on le sait, est le pendant d'Ariel, c'est l'esprit mauvais, la brute difforme, en regard du sylphe gracieux. Lassé de servir Prospero, le monstre complote contre son maître, et les matelots naufragés, séduits par ses artifices, ont résolu de tuer le prince magicien. Mais les enchantements d'Ariel viennent troubler leur conciliabule ; des airs joués par des musiciens invisibles répondent aux chansons des matelots, qui célèbrent leur prochaine victoire.

STEPHANO.

Qu'est-ce que cela?

TRINCALE.

C'est l'air de notre chanson, joué par la figure de personne.

STEPHANO.

Un musicien invisible. — Si tu es homme, montre-toi en forme humaine; si tu es diable, prends la forme que tu voudras.

TRINCALE, *saisi de peur.*

Oh ! pardonne-moi mes péchés !

STEPHANO.

Qui meurt a payé toutes ses dettes. Je te défie.... Merci de nous.

CALIBAN.

Es-tu effrayé ?

STEPHANO.

Moi, monstre ! non.

CALIBAN.

Ne sois point effrayé. L'île est remplie de bruits, de sons errants et de doux airs, qui donnent du plaisir sans jamais nuire. Quelquefois des milliers d'instruments résonnants bourdonnent à mes oreilles, et quelquefois ce sont des voix telles que si je m'éveillais alors après un long sommeil, elles me feraient dormir encore, et en dormant il me semble que je vois les nuées s'ouvrir, et offrir un amas de biens prêts à pleuvoir sur moi, si bien qu'au moment où je me réveille, je m'écrie du désir de me rendormir pour rêver encore.

Cette description de l'île enchantée par Caliban est pleine de traits significatifs. La musique magique y est caractérisée dans toutes ses formes, tantôt comme un chant, tantôt comme un concert d'instruments. Rien n'est oublié, pas même les visions qu'elle provoque. Un peu plus loin, Ariel apparaît comme *tambourineur ;* c'est le butzemann des contes allemands, et ce souvenir des récits germaniques nous amène naturellement à rechercher ce qu'ont fait les poëtes de l'Allemagne des curieux mythes si répandus dans leur pays.

En première ligne se présente Gœthe. Son *Faust* s'ouvre par une véritable incantation, car on peut donner ce nom à l'acte par lequel les esprits eux-mêmes lui font sentir leur puissance. Faust évoque l'esprit de la terre ; ce n'est pas du chant, c'est un ordre formel qui le fait paraître :

Du musst! du musst! und kostet'es mein Leben!

Nous ne ferons que rappeler la célèbre scène chez la sorcière. Ici tout le cérémonial de l'incantation se déroule ; gestes bizarres et chants magiques, action de l'homme sur les objets inanimés, formules solennellement récitées, le tout, il est vrai, complété par des philtres enivrants. Mais la seconde partie du *Faust* est plus riche encore que la première en détails empruntés aux mythes sur l'incantation. Voici d'abord le chant qu'Ariel fait entendre à Faust étendu sur des gazons en fleurs, épuisé, inquiet, cherchant le sommeil :

ARIEL.

[*Chant accompagné de harpes éoliennes*].

Dès que la vapeur printanière
Tombe du ciel sur les chemins ;
Dès que les moissons de la terre
Brillent aux regards des humains,
Les petits Elfes, par essaims,
Vont où la douleur les convie,
Et portent la force et la vie
A chacun sans distinction.

Mais le soleil se lève ; c'est l'heure fatale aux esprits :

Quels bruits, quelles explosions
Soulève ce feu qui rayonne !
Cela murmure, gronde et tonne,
L'œil cligne, l'oreille s'étonne ;
Car l'inouï ne s'entend pas.
Elfes, dérobez-vous là-bas,
Dans le sein des roses mouillées,
Plus au fond, plus au fond, toujours,
Dans les rochers, dans les feuillées ;
S'il vous atteint, vous êtes sourds ! (1)

(1) Le *Faust de Gœthe*, traduction de M. Henri Blaze, II[e] partie, acte I[er].

Citerons-nous maintenant la fête chez l'empereur, où Méphistophélès évoque tant de figures étranges, et où un incendie mystérieux, allumé par les Salamandres, est apaisé subitement par les esprits de l'air? Suivrons-nous Goethe sur les bords de la mer Égée, parmi les Sirènes qui célèbrent en chants mélodieux la clarté de la lune et la fraîcheur des eaux? L'incantation revêt ici des formes de plus en plus symboliques, et nous ne pouvons que noter ici l'usage fait par le poëte des mythes antiques, sans insister sur une œuvre où les récits primitifs sont si profondément transformés par l'imagination.

Pour terminer cette revue des tentatives poétiques inspirées par le mythe de l'incantation, disons un mot de l'école souabe. Uhland et Kerner ont converti en gracieuses ballades plus d'un récit populaire. L'un, par exemple, a transformé la mort d'un enfant en une sorte de magique concert où les anges apparaissent comme de mystiques enchanteurs; l'autre a ressuscité avec un rare bonheur le Wassermann des légendes finlandaises. Terminons ce chapitre par ces deux citations caractéristiques, *la Sérénade* et *l'Homme marin.*

LA SÉRÉNADE.

« Quels doux sons me réveillent! Ma mère, vois qui ce peut être, si tard, à cette heure?

— Je n'entends rien, je ne vois rien : dors tranquillement. Personne ne te donne de sérénade, à toi, pauvre enfant malade!

— Elle n'est pas terrestre, cette musique qui remplit mon cœur de joie. Ce sont les chants des anges qui m'appellent. Oh! bonne nuit, ma mère. »

L'HOMME MARIN.

C'était à la douce clarté du mois de mai, les demoiselles de Tubingue étaient à la danse.
Elles dansaient toutes ensemble dans la vallée, autour d'un tilleul.
Un jeune étranger, aux beaux vêtements, s'approche de la plus belle fille.
Il lui présente la main pour danser, il lui pose sur la tête une couronne marine :
« O jeune homme, pourquoi ton bras est-il si froid? — Dans le fond du Necker, il ne fait pas chaud.
— O jeune homme, pourquoi ta main est-elle si pâle? — Le rayon du soleil ne pénètre pas l'eau. »
Il s'éloigne du tilleul en dansant avec la jeune fille : « Laisse-moi, jeune homme. Écoute, ma mère m'appelle. »
Il descend, en dansant avec elle, le long du Necker. « Laisse-moi, jeune homme. Oh! comme j'ai peur! »
Il presse fortement son corps souple et délié. « Belle fille, tu es la femme de l'homme marin. »
Il entre, en dansant avec elle, dans les flots. « O mon père, ô ma mère, adieu! »
Il la conduit dans une salle de cristal. « Adieu, mes sœurs! Adieu, vous toutes, dans la verte vallée! (1) »

CHAPITRE III.

LE CHANT DU CYGNE.

Des liens étroits, nous essayerons de le prouver, unissent la fable du Cygne chantant à la fable des Sirènes. Ce ne sera donc pas nous écarter de notre sujet que d'étudier le rôle symbolique du Cygne dans les mythologies anciennes et modernes, et de montrer, après la revue des divers témoignages propres à caractériser ce rôle, la science intervenant elle-même soit pour confirmer, soit pour combattre la tradition antique.

Notons tout de suite un trait qui est commun aux Cygnes des fables païennes et à ceux des légendes du Nord. Pour les Grecs le Cygne est un oiseau prophétique consacré à Apollon. Pour les peuples du Nord, le Cygne est également dans un rapport intime avec les divinités de la lumière, et il possède aussi la faculté prophétique. Il y a un dicton allemand qui le prouve : *Es schwant mir* ou *mir wachsen Schwans-*

---

(1) Nous empruntons pour ces deux chants d'Uhland et de Kerner la traduction de M. S. Albin, déjà citée.

federn (je deviens Cygne, il me vient des plumes de Cygne), dit-on quelquefois au delà du Rhin, pour exprimer qu'on a un pressentiment quelconque.

Si nous abordons maintenant le domaine des fictions de la mythologie classique où l'oiseau d'Apollon joue un rôle, nous aurons à remarquer d'abord que le nom de *Cycnus*, Κύκνος, a été donné par les poëtes grecs et latins à plusieurs personnages dont la destinée rappelle plus ou moins les traits principaux de la fable du Cygne. Tel est le chasseur Cycnus dont parle Ovide (1), fils d'Apollon et de Thyria ou Hyria, que ses instincts cruels condamnent à l'isolement malgré sa beauté, et qui finit par se précipiter avec sa mère dans le lac Canope, où Apollon les transforme en Cygnes (2). Parmi les autres Cycnus célébrés par les anciens mythologues et présentés comme ayant subi la même métamorphose que le précédent, nommons encore le fils de Mars et de Pélopie (3) selon les uns, de Mars et de Pyrène selon les autres ; un de ces farouches bandits dont Hercule délivra la Grèce ; puis un troisième Cycnus, fils de Neptune et de Calycé (4), roi de Colone, en Troade, qui, enchérissant sur les tristes exploits de ses homonymes, enferma ses deux enfants dans une caisse et les fit jeter à la mer. Les deux enfants furent portés par les vagues dans l'île qui depuis reçut le nom de Tenedos (5). Quant au père, il joua un rôle assez important dans la guerre de Troie, puis ayant été tué par Achille (6), il fut sous les yeux mêmes de son vainqueur changé, par Neptune, en Cygne (7). Un chef des Liguriens, fils du roi Sthénélus, ami et parent de Phaéthon, portait aussi le nom de Cycnus. Il passait pour habile musicien, et après avoir chaudement pleuré la mort de son imprudent ami, il fut changé en Cygne par Apollon (8) et placé au rang des astres. Les fils de ce héros, Cynire et Cupavon, portaient des plumes de Cygne à leurs casques en souvenir de leur père. Dans quelques monuments ce mythe est rapproché de celui des Héliades, et les artistes, pour indiquer la nature de la métamorphose de Cycnus, ont placé près de lui un Cygne (9). Virgile, dans un passage de l'Énéide, a recueilli le souvenir de cette donnée héroïque : « On raconte, dit-il, que Cycnus, touché du malheur de son cher Phaéthon, pleurait son ami sous le feuillage ombreux des peupliers ses sœurs (les Héliades métamorphosées en peupliers), et charmait par ses chants ses tristes amours ; il vieillit en chantant, vit son corps se couvrir d'un doux duvet, quitta la terre et, toujours chantant, s'envola vers les cieux (10). » N'oublions pas enfin un dernier Cycnus, fils d'Ocitus et d'Aurophité, qui partit d'Argos avec soixante-douze vaisseaux pour prendre part à la guerre de Troie (11), et nous aurons complété le tableau de cette famille de héros, dont on peut résumer en quelques mots les principaux traits : Origine divine d'une part et rapprochement du personnage mythique avec les deux plus importantes déifications de l'eau et de la lumière ; développement des facultés poétiques et musicales en rapport avec cette origine ; d'autre part manifestation d'instincts belliqueux et cruels, caractères héroïques et guerriers, tous éléments qui se sont introduits dans les nombreux récits traditionnels et légendaires où le Cygne joue le principal rôle.

Le Cygne des fables orientales et helléniques nous apparaît tantôt comme une incarnation de la divinité, tantôt comme un de ses attributs, ou bien comme un être de race divine et appartenant à la famille des demi-dieux. Le puissant maître de l'Olympe, épris de Léda, femme de Tyndare, choisit la forme de cet oiseau pour se rapprocher de celle qu'il aime. Séduite par le Cygne divin, Léda met au monde un œuf d'où sortent les Dioscures ainsi que la blonde Hélène (12). Dans la religion hindoue, le Cygne est l'emblème du soleil (13),

(1) Ovid., *Metam.*, VII, 371.

(2) Ant., lib. XII. — Cf. Ovide, I, 1.

(3) Voyez sur ces différentes versions, où quelques-uns distinguent au moins deux personnages différents du nom de Cycnus, Apoll., II, 5, 11 et 77. — Hesiod., *Herc.*, 345, 470.

(4) Pausan., X, 14, 2. — Diod., V, 83.

(5) Id., *ibid.*, 14, 2. — Diod., V, 83.

(6) Aristot., *Rhet.*, II, 22.

(7) Ovid., *Metam.*, XII, 72-145.

(8) Id., *ibid.*, II, 367 sqq. — Paus., I, 30, 3.

(9) Voyez, pour les développements de ce mythe, F. Wieseler, *Phaeton eine archeologische Abhandlung*. Gœttingue, Dieterich, 1857. Une planche qui accompagne cet ouvrage représente divers bas-reliefs figurant la mort de Phaéton et la métamorphose de Cycnus. Malgré l'opinion qui fait du Cygne l'emblème de l'Éridan nommé souvent *olorifer Padus*, c'est-à-dire riche en Cygne (Claud., ep. II, *ad Seren.*, 12), l'oiseau représenté sur les bas-reliefs en question semble bien se rapporter à Cycnus, l'ami de Phaéton, comme M. Wieseler entreprend de le démontrer.

(10) Virg., *Æn.* X, 189 sqq. — Collect. des auteurs latins, édit. Nisard. Paris, Garnier, 1850.

(11) Hyg. 97.

(12) Servius, *ad Virg. Æn.*, 328. — Homère, *Hymn.*, XIII, 5. — Théocr., *Idyll.*, XXII, 1. Cette fable, dit M. Maury, rappelle que dans le Rig-Véda les Açwins sont plusieurs fois comparés à des Cygnes.

(13) *Hansa* ou *Hamsa*, en sanscrit *le Cygne*, est dans les Védas le

il est le coursier, le Pégase de Brahma ; c'est porté sur cet oiseau que ce dieu, frère aîné de l'astre divin, âme du monde, père de toutes les créatures et suprême organisateur de toute harmonie, est représenté tenant dans ses bras Sarawasti, sa sœur, sa fille et son épouse, considérée comme déesse de la science et de l'harmonie universelle, du langage et de la musique (1). Chez les Grecs, l'Apollon dorien qui présidait aussi à la musique et au chant, avait pour compagnon le Cygne (2). Le Cygne et le poëte rendaient simultanément hommage au dieu de la lumière, comme le prouve cette invocation de l'hymne homérique : « O Phœbus, le Cygne te chante mélodieusement, en agitant ses ailes, lorsqu'il s'élance sur le rivage près du Pénée ; c'est à toi que le poëte, en tenant sa lyre sonore, chante toujours le premier et le dernier (3). » Phœbus lui-même était regardé dans toute la Grèce comme un chantre divin, comme le conducteur des Muses : « C'est à toi, dit un autre hymne, que sont attribuées les règles de l'harmonie, soit sur le continent, soit dans les îles (4). » Il est probable que dès la plus haute antiquité, la beauté du Cygne, son air calme et majestueux, et surtout l'éclatante blancheur de son plumage, avaient paru des caractères propres à le rendre digne d'être pris pour l'emblème de l'astre du jour. Peut-être la faculté musicale lui fut-elle reconnue, quand on eut l'idée d'attribuer cette faculté aux diverses personnifications du soleil dans les différents cultes ; mais, pour ne point anticiper, nous passerons rapidement sur cette conjecture, et nous continuerons d'indiquer le rôle du Cygne auprès de certaines divinités.

Nous avons vu qu'Apollon, en témoignage de son affection pour ses fils mourants ou pour les héros dévoués à son culte, les métamorphose en Cygnes et leur donne place dans le ciel. C'est là, en effet, que l'oiseau divin brille encore comme une des plus belles constellations de la voie lactée, sous la forme d'une croix majestueuse, car telle est la forme qu'il a reçue sur le planisphère du christianisme. La blancheur éclatante de cet oiseau qui est à la fois un signe de *clarté* et un signe de beauté, le charme et l'élégance de ses attitudes, où l'on remarque autant de grâce que de noblesse, lui ont valu l'honneur d'être attelé au char de Vénus, alternativement avec les colombes. N'oublions pas de signaler dès à présent le rapprochement établi par la tradition mythologique entre ces deux espèces d'oiseaux, car plus tard d'autres fables nous en offriront des exemples. C'est ainsi que nous verrons les Walkyries ou femmes-Cygnes apparaître quelquefois sous la forme de colombes. D'un autre côté, l'opposition du Cygne et du corbeau, à laquelle les écrivains font souvent allusion, rappelle directement celle de la colombe, messagère des régions célestes, oiseau de bon augure comme le Cygne, et du corbeau, messager des régions de ténèbres, oiseau funèbre et de mauvais augure ; les uns et les autres doués d'ailleurs de la faculté prophétique.

Après avoir passé en revue les principales attributions du Cygne dans la mythologie classique, nous devons nous occuper des fables qui le concernent directement, et surtout de celles qui ont rapport à son agonie mélodieuse. Le nom même de l'oiseau a été l'objet de recherches étymologiques dont il convient d'indiquer d'abord les résultats.

Saint Isidore et, après lui, Albert le Grand disent que le Cygne ou Cycnus est ainsi nommé *a canendo*, parce qu'en modulant les sons de sa voix il produit un chant agréable ; mais le mot *Cygnus* ou *Cycnus* n'est autre chose que la forme latine du mot grec Κύκνος, le Cygne. Une étymologie fort peu poétique est celle qui, tirant cette dénomination de : ἀπό τοῦ Κυκᾶν τὴν ἰλὺν, se fonde sur ce que l'oiseau pour chercher sa nourriture *trouble le bourbier*. D'autres dérivent Κύκνος de κλῶ, qu'ils font synonyme de φωνῶ, je rends un son, je chante. D'autres encore le font venir de Κύκλος, cercle, parce que le Cygne a le cou arrondi. Mais les meilleurs lexicographes, entre autres Robert Étienne, rejettent ces étymologies, et prétendent que le mot est primitif (5). De même on

---

surnom du soleil. (Voyez *Rig-Véda*, trad. Langlois, t. II, p. 183. — Benfey, *Die Hymnen des Sâmâ-Veda*, p. 216.) Nous nous conformons ici à l'opinion exprimée par le docte Creuzer et le savant M. Alfred Maury. Cette opinion n'est point celle de l'auteur de la *Légende du Cygne*, M. Van der Hagen, qui, en parlant de l'oiseau de Brahma, dit : « C'est en réalité une oie, ce qu'indique déjà le nom de *Hamsa*, et W. de Schlegel n'a vu aucun inconvénient à traduire la conversation du roi Nischada avec les *oies*. »

(1) Creuzer, *Relig. de l'Ant.*, t. I, p. 143, 244.

(2) Eurip., *Iphyg. in Taur.*, 1104. — Aristoph., *Aves*, v. 769. — Cicer., *Tuscul.*, I, 30. — Cf. Alfred Maury, *Relig. de la Grèce ant.*, t. I, p. 147.

(3) Homère, *Hymn.*, XX.

(4) Id., *ibid.* — Cf. Alfred Maury, *loc. cit.*, 445.

(5) Suivant M. Van der Hagen, l'ancien nom du Cygne dans les langues du Nord est *albix*, *elbix*, *elbsch*, *alft*, d'où le nom propre d'Alberich ou d'Elberich, et ce mot signifiait à la fois : *eau*, *montagne*, *oiseau* et *esprit*. De là la possibilité d'un rapprochement entre les Cygnes et les Elfes ou autres esprits élémentaires.

a quelquefois dérivé le terme *olor* du grec ᾠδός, le λ étant mis à la place du δ, comme dans le mot latin *Ulysses* pour Ὀδυσσεύς. On a même dérivé *olor* d'un mot hébreu (*Hallal*), qui signifie, *il chante*, et on l'a écrit *holor*. Cependant Isidore et d'autres le font venir de ὅλος, entier, parce que le corps du Cygne est entièrement couvert d'un plumage blanc, et c'est en vertu de cette étymologie que le grammairien Scopa écrit *holor*. On voit que la signification du mot reste douteuse, puisque les étymologistes s'accordent si peu entre eux. Chacun est donc libre de choisir, parmi ces différentes étymologies, celle qui lui paraîtra la plus convenable.

Les poëtes anciens ont prodigué au Cygne les épithètes les plus flatteuses : « Cygne chanteur, Cygne mélodieux, » disent Homère et Euripide (1), aussi bien que Virgile et Horace (2). « Oiseaux des Muses, » dit aussi Callimaque (3), en parlant des Cygnes. Virgile ne se borne pas d'ailleurs à caractériser les Cygnes par de brèves épithètes (*Sonorus, argutus, excellens, sublime cantans*), il caractérise leurs modulations harmoniques par ces mots charmants :

Longa canoros
Dant per colla modos (4).

Un poëte qu'on nous pardonnera de citer après Virgile, Octavius Cléophilus, résume assez fidèlement en quelques vers les caractères de l'oiseau d'Apollon (5). Mais ce ne sont pas seulement les poëtes qui parlent du chant du Cygne ; les philosophes, les historiens, les naturalistes de l'antiquité, nous en font également de grands éloges. D'après Pausanias, la renommée du Cygne comme musicien était un fait établi. « Quand les Cygnes chantent, dit Oppien, les rochers et les vallées leur répondent ; plus que tous les autres oiseaux, ils méritent le nom de musiciens, et c'est aussi sous ce nom qu'ils sont consacrés à Apollon. Leur chant n'est pas lugubre comme celui des Alcyons, mais suave et doux comme le son tiré de la flûte ou de la harpe (6). » Élien, le naturaliste grec, a trouvé moyen d'enchérir encore sur ces éloges donnés aux Cygnes considérés comme oiseaux chanteurs (7). Il raconte que les Hyperboréens, c'est-à-dire les habitants des régions de l'extrême Nord, avaient érigé au dieu Apollon un temple, où ils célébraient annuellement en son honneur une fête solennelle. « Dès que les prêtres avaient commencé la cérémonie par une procession et l'aspersion des eaux lustrales, une grande troupe de Cygnes descendait du sommet des monts Riphées. Après avoir paradé en l'air autour de ce temple, ils descendaient en ordre dans le chœur où ils prenaient gravement leurs places entre les prêtres et les musiciens qui se préparaient à entonner l'hymne de fête. Là ils chantaient leur partie avec la plus parfaite exactitude et sans troubler la mesure ; l'hymne fini, ils se retiraient dans le même ordre (8). »

Les Pères de l'Église eux-mêmes ont vanté, dans leurs écrits, le chant du Cygne. Saint Chrysostome attribue à ce chant l'harmonie (9). D. Nazianze, dans une épître où il blâme les discours superflus et loue les paroles discrètes, dit qu'il préfère le chant suave, mais rare, des Cygnes à l'intempestif babil des hirondelles (10).

---

(1) Le Cygne en volant, dit Homère, chante d'une voix mélodieuse, et son commentateur, Eustathe, ajoute : « L'expérience est notre meilleur garant de ce que les Cygnes chantent d'une manière remarquable. »

(2) Horat., lib. II, od. 2. Ce poëte, voulant louer Pindare, l'appelle *Dircæum Cycnum*. Il se compare, on le sait, à un Cygne dans des vers célèbres :

Et album mutor in alitem, etc.

(3) Callimaq., *Hymn. in Delum.*

(4) Virg., *Æn.*, lib. II.

(5) Oct. Cleophil., lib. *De poetarum cœtu.*

(6) Oppian., *in Ixeuticis.*

(7) Æl., *De anim.*, lib. V, 31.

(8) De semblables apparitions d'oiseaux, notamment de colombes, ont quelquefois eu lieu dans les cérémonies du culte catholique les jours de grandes solennités, par exemple, à la Fête-Dieu et à la Pentecôte. A un moment donné, on lançait des oiseaux dans l'église, et ces oiseaux s'ébattaient et chantaient autour des autels pendant la célébration des offices. Ce curieux usage était surtout observé en province ; mais on l'a peu à peu abandonné. Le journal l'*Univers* du 9 juillet 1856 parle d'un concert d'oiseaux qui n'avait rien de prévu ni d'apprêté, et qui rappelle celui des Cygnes sacrés. Lorsqu'on inaugura la statue de Notre-Dame du Pont, à Seyssel, les hirondelles elles-mêmes, aux termes de la relation, prirent part au triomphe de Marie : « Les regards, dit le pieux correspondant, contemplent avec joie le bonheur des hirondelles qui forment autour de sa tête une couronne et un concert de chants. »

(9) Εὐφωνίαν. S. Chrysost., *Comment. ad epist. Pauli ad Philip.*

(10) D. Nazianz., *Epist. ad celeusium præsidem.*

La principale force des Cygnes reposant dans leurs ailes, ils se mettent souvent à voler malgré et contre le vent; c'est ce qui a fait dire à Philostrate que dans leurs pérégrinations les Cygnes profitent d'un zéphir doux et favorable au chant pour faire entendre leur voix (1). Bartholin, qui aime quelquefois à supposer aux autres des opinions qu'ils n'ont pas, uniquement pour se donner le plaisir de les réfuter, dit à ce sujet : « Il y a des personnes qui croient que le chant du Cygne est produit de cette manière, c'est-à-dire non point par le bec, mais par les ailes étendues de l'oiseau dans lesquelles souffle le zéphir (2). Cette idée est exprimée dans ces vers :

Non canit assueta Cycnus vocalis in unda,
Ni Zephiri spiret mollior aura sibi (3).

(Si le Zéphyr ne souffle point de sa douce haleine, le Cygne à la belle voix ne chante pas sur les ondes).

Parmi ceux qui reproduisent cette opinion, se trouve aussi Grégoire de Nazianze. Cependant il n'y ajoute point foi : « Quand le zéphir souffle dans ses ailes, il fait entendre un chant doux et harmonieux.... Mais la chose est impossible : qu'on débite ces contes de bonnes femmes aux Garamantes et aux Indiens (4) ! »

Il est clair que Bartholin se méprend sur le sens de ces passages et que les auteurs qui affirment le fait ne veulent dire autre chose que ce qui est exprimé ici très nettement, à savoir : « que les Cygnes chantent pendant que le zéphir souffle. » Camerarius nous offre une application différente de la même idée dans ce distique écrit sous une vignette qui représente deux Cygnes caressés par le souffle de Phœbus :

Dulcisonum mollis Zephyrus demulcet olorem :
Et vatum extimulat pectora dulcis honos.

(Un doux Zéphyr caresse le Cygne au chant suave, et les douces récompenses inspirent l'âme du poëte).

La note explicative qui accompagne ces vers nous fait connaître le sens que le poëte leur attribue. Il y a des personnes, dit Camerarius, qui croient que lorsque les zéphirs soufflent, les Cygnes conçoivent plus facilement, ce que nous ne déciderons pas. Cependant il y a ici un rapprochement à faire à l'égard des savants et surtout des poëtes qui, dans leurs travaux, ont besoin de la faveur d'un Mécène, comme le dit Martial : « Sint Mæcenates, non deerunt, Flacce, Marones. » Pourvu qu'il y ait des Mécènes, les Virgiles ne manqueront pas (5).

Dans les diverses assertions que nous venons de grouper, à part le récit d'Élien, il n'y a rien de bien extraordinaire. Le Cygne est célébré comme un oiseau chanteur, le favori d'Apollon. Dans ces limites, la fable qui nous occupe ne présente rien qui la distingue de beaucoup d'autres récits relatifs à de certains animaux favorisés des dieux. Une dernière circonstance contribue cependant à lui donner une haute valeur symbolique, et c'est par ce trait surtout qu'elle se rattache au mythe des Sirènes psychopompes.

D'après le témoignage des anciens, le Cygne n'est pas seulement doué de la faculté mélodieuse, mais c'est à l'heure suprême qu'il exhale ses plus beaux chants. Tandis que toute créature vivante a horreur de la mort et frémit à l'idée de la destruction, le Cygne, comme s'il avait le pressentiment d'une vie meilleure, bat des ailes et prélude par des accents d'un charme ineffable à son dernier soupir. Recueillons encore ici quelques témoignages des philosophes et des poëtes de l'antiquité, et rappelons en première ligne une gracieuse fable hindoue citée par Van der Hagen dans sa dissertation sur la *Légende du Cygne*. Nous y voyons le Rossignol jouer le rôle que les Grecs ont attribué au Cygne. « Le Rossignol, disent les poëtes de l'Orient, se donne la mort en se précipitant sur les épines qui défendent la tige de la rose bien-aimée ; mais avant de mourir, il exhale ses plus doux chants en l'honneur de la fleur cruelle. » C'est un de ces hymnes funèbres du Rossignol expirant qui

---

(1) Philostr., lib. I, *Iconum de Phaetonte.*

(2) Barthol., *loc. cit.*, c. XXXVII.

(3) Petri Costalii *Pegma, cum narrationibus philosophicis.* Lugd., Bonhomme, 1555, in-8, p. 329.

(4) Greg. Naz. orat., 34, 2e sér., *De theolog.*, p. 554, édit. Morell., et *Epist.*, I.

(5) *Symbol. et emblem. ex volatilibus et insectis desumtorum : centuria tertia, collecta a J. Camerario medico Norimberg.*, 1596, 1 vol. in-4, p. 24.

aurait inspiré l'auteur du *Ramayana*, Valmiki, et dans la plus magnifique des épopées hindoues on retrouverait ainsi l'éternel écho des adieux du Rossignol à la rose (1).

Revenons à la Grèce, cependant : interrogeons sur une des formes les plus populaires de la légende du Cygne ses philosophes et ses poëtes. C'est Aristote d'abord qu'il faut écouter : « Les Cygnes, dit-il dans le neuvième livre de son *Histoire des Animaux*, ont l'habitude de chanter, surtout lorsqu'ils vont mourir. Des personnes qui ont voyagé sur les mers d'Afrique en ont vu beaucoup qui chantaient d'une voix plaintive et mouraient ensuite (2). » Voici maintenant Platon, qui ne se borne pas à constater la tradition relative au Cygne mourant, et qui l'interprète avec la sublime pénétration de son génie. « Il semble, dit-il par la bouche de Socrate, que vous me regardez comme moins habile à la divination que les Cygnes; car ceux-ci, quand ils sentent leur fin prochaine, se mettent à chanter encore plus qu'auparavant et avec bien plus de douceur. Ils se félicitent ainsi de ce qu'ils vont rejoindre le Dieu dont ils avaient été les compagnons. Mais les hommes, parce qu'eux-mêmes ils redoutent la mort, publient faussement qu'alors les Cygnes chantent de tristesse, comme s'ils déploraient leur mort, ne considérant pas qu'aucun oiseau ne chante quand il a faim ou froid ou qu'il éprouve quelque autre douleur; ni les rossignols, ni les hirondelles, ni la huppe même ne le font, bien qu'on dise que celle-ci chante par l'effet d'un sentiment de tristesse. Pour moi, je ne crois pas que ces oiseaux chantent pour cette cause non plus que les Cygnes; mais comme ils sont consacrés à Apollon, et qu'ils participent aux dons prophétiques, ils prédisent les biens de la vie future et se réjouissent ce jour-là plus qu'ils n'ont jamais fait en aucune circonstance de leur vie (3). »

Pythagore a émis, sur le mythe du Cygne mourant, les mêmes idées que Platon. Le chant suprême de cet oiseau ne signifie pas la tristesse, dit-il, mais la joie de passer à une vie meilleure.

Les passages où l'on célèbre l'agonie mélodieuse du Cygne abondent dans les poëtes grecs et latins. Nous citerons d'abord quelques vers significatifs d'Ovide :

Carmina jam moriens canit exequialia Cygnus (4).

(Le Cygne, en mourant, fait entendre des chants funèbres).

Sic ubi fata vocant, udis abjectis in herbis,
Ad vada Mæandri concinit albus olor (5).

(Lorsque le destin l'appelle, le Cygne blanc couché dans les herbes humides des bas-fonds du Méandre (6) se met à chanter mélodieusement).

N'oublions pas non plus ces beaux vers de Lucrèce :

Et gelida Cygni nece torti ex antro Heliconis,
Cum liquidam tollunt lugubri voce querelam (7).

(Les Cygnes de l'antre de l'Hélicon, dans les convulsions de la froide mort, font entendre d'une voix lugubre leur plainte harmonieuse).

Des citations de Martial, de Senèque le tragique (8), de Stace (9), pourraient s'ajouter aux citations

(1) *Die Schwanensage*, von Herrn von der Hagen, dans les Mémoires de l'Académie de Berlin (*Philos. hist. kl.*, 1846, p. 513).

(2) Arist., *Hist. anim.*, lib IX, c. XII.

(3) Plat. *in Phaedone*. Cicéron (*Tuscul. quæst*, lib. I) rappelle en ces termes le passage de Platon relatif aux dernières paroles de Socrate : « Itaque commemorat, ut Cygni, qui non sine causa Apollini » dicati sunt, sed quod ab eo divinationem habere videantur, qua » providentes quid in morte boni sit, cum cantu et voluptate mo» riantur; sic omnibus bonis et doctis esse faciendum. » — « Les Cygnes, qui sont consacrés à Apollon, non sans raison, mais parce qu'ils semblent avoir reçu de lui le don de la divination en vertu duquel ils prévoient ce qu'il y a d'heureux dans la mort, meurent en chantant et avec une sorte de volupté. — C'est ainsi, disait Socrate, que doivent faire tous les hommes sages et bons. »

(4) Ovid., *Metam.*, XIV.

(5) Id., *epist.* Bartholin, à propos de deux autres vers d'Ovide, cite une opinion bizarre exprimée par un certain Perottus qui, se fondant sur quelques passages des poëtes, prétendait que lorsque les Cygnes viennent à mourir, une des plumes qui couvrent leur tête leur entre dans le cerveau et s'y fixe avant que la vie les abandonne. Ce Perottus trouvait étrange que Pline et Aristote eussent ignoré ce fait, ou qu'ils eussent négligé de le rapporter, si par hasard ils en étaient instruits.

(6) Le Caïstre et le Méandre étaient deux rivières riches en Cygnes.

(7) Luc., *De Natura rerum*, lib. XV.

(8) Mart., lib. XIII, ép. 77. — Senec. *Hippolyt.*, act. I, 301.

(9) Stat. Popin, lib. V, *Sylv.*

d'Ovide et de Lucrèce, mais les témoignages que nous avons déjà invoqués ne laissent aucun doute ni sur la place considérable que tient le mythe du Cygne mourant dans la poésie classique, ni sur la signification que les philosophes anciens attribuaient à cette fable. Reste à établir l'origine naturelle de la fiction qui a si heureusement inspiré tant de beaux génies, et nous croyons la trouver dans les traditions égyptiennes. On sait, en effet, que pour désigner un musicien âgé, les Égyptiens, dans leur écriture hiéroglyphique, dessinaient un Cygne, parce que, selon eux, cet oiseau ne chante jamais plus mélodieusement qu'aux approches de la mort.

Qu'on explique le *chant du Cygne* comme un douloureux adieu à la vie terrestre ou comme un chant de joie dans l'attente d'une vie meilleure; d'après l'une et l'autre explication, la figure du Cygne est un *symbole funèbre*. Aussi les anciens ont souvent représenté cet oiseau sur des monuments funéraires. La conclusion de ce chapitre montrera que c'est à ce titre surtout que le mythe du Cygne mérite l'attention des érudits.

En 1706, le Père de La Chaise apporta à l'Académie des inscriptions et belles-lettres (1) une urne ou une espèce de petit tombeau carré de marbre blanc. C'est celui dont nous reproduisons le dessin, pl. X, fig. 92. On remarquera que notre dessin contient deux parties distinctes; celle qui est au bas de la figure représente la face antérieure du monument avec l'inscription : D. M. SVLPICIO NOTO ADESTE SUPERI, et celle qui est au-dessus une de ses faces latérales, où l'on voit un Cygne ainsi que la moitié du corps d'un autre oiseau probablement de la même espèce. L'autre face latérale du monument reproduit la même figure en sens inverse. Le Cygne qui orne ce monument doit nécessairement avoir un sens symbolique. La manière dont il étend ses ailes et ouvre son bec lui donne un air irrité, mais peut-être l'artiste, en représentant l'oiseau avec les ailes étendues et le bec ouvert, a-t-il voulu figurer un Cygne qui entonne son dernier chant.

La figure 93 nous représente un autre monument funèbre sur lequel se trouve aussi un Cygne avec cette inscription : « DIIS MANIBUS. Placidus Tincius Lolliæ Honoratæ Serviæ, sibi et Primæ conjugi et Placidiano filio » et suisque omnibus. » Ce second monument a été trouvé à Feldkirchen, en Bavière (2).

La même idée symbolique a peut-être présidé à la confection de la lampe romaine dont nous donnons le dessin, pl. X, fig. 91 (3).

On vient de le voir, c'est surtout au Cygne mourant que presque tous les écrivains de l'Antiquité ont attribué une belle voix (4). Il s'agit maintenant de savoir si dans leur pensée ce n'était qu'un symbole, une façon de parler proverbiale et consacrée par le temps, ou bien s'ils ont réellement cru que le Cygne possédait cette voix mélodieuse. Après les témoignages favorables au chant du Cygne (5), il faut citer les témoignages contraires. Parmi ces derniers, nous compterons l'auteur de l'ancien proverbe grec qui dit que les Cygnes chanteront quand les geais cesseront de babiller, c'est-à-dire jamais, parce que le babil est naturel à cette espèce d'oiseaux. Ce qui est plus curieux encore, c'est que des poëtes, qui dans certains passages ont attribué aux Cygnes une voix pleine de charme, leur appliquent souvent ailleurs des épithètes propres à faire entendre tout le contraire. Ainsi Virgile, qui, en matière poétique et suivant l'opinion traditionnelle, leur accorde volontiers des qualités mélodieuses, les traite tout autrement quand il en parle en naturaliste et avec connaissance de cause : il leur applique alors l'épithète de *rauci*, rauques, qui, certes, ne réveille aucune idée musicale, mais qui leur convient parfaitement :

Dant sonitum rauci per stagna loquacia Cygni.
(Les Cygnes rauques se font entendre sur les eaux murmurantes).

---

(1) *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*. Paris, t. I, 1736. Histoire, p. 209.

(2) *Abhandlungen der philosoph.-philolog. Classe der königl. bayr. Akad. der Wissenschaften*, B. IV, 11e Abtheilung. (vol. XXI des *Inscriptions*). Munich, 1844, pl. I, fig. 2, p. 152. — Cf. Stichaner, *Samml. röm. Denkm. in Baiern herausg. von der Ak. der Wissensch. in München*, 1808, Ire livr., p. 29. — Bayer, *Annalen*. Munich, 1832, n° 38, p. 246. — Buchners, *Documente zur Gesch. von Bayern*. Munich, 1832, t. I, p. 65.

(3) *Romanum museum causei De la Chausse*. Rome, Amideus, 1746, in-fol., t. II, sect. V, p. 66, tab. XXI.

(4) Camerarius, dans ses emblèmes (*loc. cit.*, p. 23), représente ce mythe de la façon suivante : Un Cygne est monté sur un piédestal ou tombeau avec les devises : *Sibi canit et orbi* et

Ipsa suam celebrat sibi mens bene conscia mortem
Ut solet herbiferum Cygnus ad Eridanum.

(5) Outre les auteurs anciens cités plus haut, on peut encore nommer Eschyle, Théocrite, Properce, Aristophane, Symmaque, Dyonisus Aphrus (περὶ ἠχήσεω), Apulée (l. 3, *florid*), Plutarque, Isidore, Rhodiginus (l. IX, *antiq.*, c. 5).

De même Ovide imite le cri qu'ils font entendre par le mot *drensant*, dans un vers que l'on peut citer comme exemple d'harmonie imitative :

> Grus gruit, inque glomis Cygni prope flumina drensant (1).
>
> (La grue crie, et les Cygnes, qui vont par troupes, grincent sur les fleuves.)

Mais écoutons l'avis des naturalistes anciens sur le chant du Cygne. Élien, qui, à ce que nous avons vu plus haut, raconte des choses fort extraordinaires de ces oiseaux, reconnaît ailleurs que les Cygnes ont, à la vérité, une grande réputation de chanteurs, mais que ni lui ni probablement aucun autre n'a eu occasion de les entendre; qu'il sait seulement que les anciens tiennent pour constant que d'ordinaire cet oiseau chante avant de mourir une espèce d'air qui s'appelle à cause de cela l'*air du Cygne* (2). Pline s'exprime encore plus ouvertement contre le préjugé en question : « On parle, dit-il, des chants mélodieux du Cygne à l'heure de sa mort, c'est un préjugé démenti par l'expérience (3). » Enfin Lucien nous donne à ce sujet les indications les plus précises dans la relation qu'il nous a laissée d'un voyage réel ou supposé sur les côtes d'Italie. Là il rapporte qu'étant parvenu à l'embouchure du Pô, il eut la curiosité de remonter ce fleuve pour y questionner les bateliers sur l'aventure tragique de Phaéthon et pour y examiner les peupliers, qui n'étaient autres que les sœurs du jeune imprudent ainsi métamorphosées après sa chute, et qui devaient répandre de l'ambre au lieu de larmes. Mais les bateliers riaient de ses sottes questions et se moquaient de sa foi crédule aux fables des poëtes. « Je me berçais alors, dit-il, de l'espoir de rencontrer les nombreux Cygnes qui chantaient au bord du Pô. Je questionnai de nouveau les matelots : — Quand donc entendrons-nous les Cygnes chanter leurs belles mélodies le long de ces rives? On dit qu'autrefois ils étaient musiciens et compagnons d'Apollon, qu'en ces contrées mêmes ils ont été métamorphosés en oiseaux, et qu'en cette qualité, loin d'avoir oublié leur ancienne occupation, ils chantent encore comme auparavant. Mes bateliers répondirent par de nouveaux éclats de rire. — Écoute, dirent-ils, ne cesseras-tu aujourd'hui de débiter des fables sur notre fleuve et notre contrée? Depuis notre enfance nous naviguons sur ces eaux, et jamais nous n'y avons vu de Cygnes; seulement, nous en avons aperçu quelques-uns dans les marais formés par le fleuve près des rives, mais ceux-ci poussent des cris si lamentables et si peu mélodieux, qu'auprès d'eux les geais et les corbeaux pourraient passer pour des Sirènes. Il ne nous est jamais arrivé, même en songe, de leur entendre chanter une mélodie agréable (4). »

Ce jugement rendu par les hommes les plus compétents de l'antiquité sur le chant du Cygne nous montre que le fait ne passait pas aussi généralement pour vrai qu'on le croit d'ordinaire. Mais enfin c'était une erreur adoptée par les poëtes les plus éminents, et même par des philosophes et des historiens; qu'ils l'aient reconnue ou non, ils lui ont donné leur sanction dans des œuvres qui l'ont transmise à la postérité. Dès lors il était bien difficile d'en arrêter les progrès. On conçoit facilement qu'au moyen âge, où la croyance au merveilleux était si générale, où l'on recherchait dans la nature toutes les fables des poëtes anciens, où l'on avait retrouvé dans les mers les Tritons, les Néréides et les Sirènes de la mythologie, on dut recueillir aussi la fiction que l'antiquité nous a léguée touchant la merveilleuse faculté vocale de l'oiseau d'Apollon.

Pour cette époque nous n'avons pas beaucoup de noms à citer, puisque les auteurs ne quittent guère le cercle des idées émises par les anciens. Nous rappellerons seulement l'opinion du célèbre Albert le Grand, qui fait autorité en cette matière : « Parmi les grands oiseaux aquatiques, dit-il, le Cygne seul est musicien. On dit que dans les contrées hyperboréennes les Cygnes chantent; chez nous, on sait, par expérience, qu'ils ne chantent que dans des moments de douleur et de tristesse, et l'on dit pour cette raison qu'ils se lamentent

(1) Citons encore cette expression de Lucrèce : *Parvus cygni canor*, qu'on peut rendre par le chant faible, bas, du Cygne. (Lucr., *De nat. rer.*, lib. IV.)

(2) Æl., Ποικιλ. ἱστορ, lib. I, c. 14.

(3) Pline, *Hist. nat.*, lib. X, c. 23.

(4) Sur la question du chant du Cygne, Athénée est tout aussi incrédule que paraît l'être ici Lucien; en effet, après avoir cité l'avis d'Aristote sur cette question, Athénée ajoute : « Alex. Myndien m'assure qu'ayant observé plusieurs Cygnes qui se mouraient, jamais il ne les entendit chanter. »

plus qu'ils ne chantent (1). » Albert, en reléguant le chant du Cygne dans les contrées hyperboréennes, suit le récit d'Elien. Plus on était convaincu que le Cygne ne chantait pas, plus il fallait, pour concilier le préjugé avec l'expérience, reporter en des contrées lointaines la source de cette tradition fabuleuse. C'est pour la même raison qu'il était commode d'imaginer que le Cygne ne chante que dans la plus profonde solitude, quand il est certain de n'être entendu de personne, ou encore qu'il ne chante qu'au temps de la ponte, ou bien pour célébrer une victoire remportée sur un adversaire de sa race, toutes circonstances dont on ne pouvait guère être témoin.

Joh. Heidfeld, cité par Bartholin, veut expliquer d'une manière toute naturelle ce que les anciens rapportent des particularités de la mort du Cygne. Selon lui, la nature, attentive à se conserver elle-même, rassemble à ce moment suprême tous les esprits vitaux dispersés par le corps, et les concentre dans le cœur où la conservation de la force vitale trouve son plus sûr asile. Cependant, après une lutte aussi longue qu'inutile, la nature est forcée de s'avouer vaincue ; alors ces esprits, en s'échappant du cœur avec un certain élan à travers les anneaux de cet énorme cou, rendent un certain son qui ressemble à un chant mélodieux (2).

Si la science du moyen âge nous apprend peu de chose sur le chant du Cygne, il n'en est pas de même de sa poésie. Avant de quitter cette époque pour arriver au XVIIe siècle et aux explications des naturalistes modernes, consultons les légendes germaniques et scandinaves, où le mythe antique doit reparaître sous des formes nouvelles. Nous y pourrons admirer l'esprit du Nord interprétant la donnée ancienne, ou créant lui-même d'autres fictions avec la grâce mélancolique qui le caractérise. Le Cygne va nous apparaître d'abord sous les traits d'êtres merveilleux, à la fois oiseaux et femmes, et unis par une parenté évidente d'un côté aux Sirènes, de l'autre aux Kères de l'antiquité (3).

Vierges du combat et du destin, vierges demi-déesses, nymphes et prophétesses, les Walkyries, dont on a dit qu'elles traversent l'air et l'eau (4), ont le don de voler et de nager ; en d'autres termes, elles peuvent prendre le corps d'un Cygne et se tenir sur les bords de la mer. Dans le chant de *Volunder* on lit ce curieux passage : « Trois femmes étaient assises sur le rivage, filaient du lin et avaient à côté d'elles leurs *âlptarhamir* (*Schwanhemde*, vêtement ailé, chemise ou robe de Cygne), afin de pouvoir à l'instant même s'envoler comme Cygnes. L'une d'elles a même l'attribut de la blancheur de cet oiseau (*Swanvît*, *Schwanweiss*, blanche comme le Cygne) et porte des plumes de Cygne. » L'Edda nous montre Suava régénérée se présentant comme enchanteresse avec une *robe de Cygne* (*Schwanhemd*), et planant au-dessus des héros.

La tradition allemande connaissait certainement depuis longtemps les vierges-Cygnes (*Schwanjungfern*). La Vénus du Nord, *Freia* ou *Frouwa*, qui était aussi la déesse des combats, paraît souvent en robe de Cygne comme reine des Walkyries, et le Cygne lui était consacré ainsi qu'il l'était à Aphrodite, chez les Grecs. Une foule de traditions scandinaves et germaniques nous montrent Frouwa traversant les airs avec son vêtement de plumes et ramenant en peu de temps ses serviteurs dans leur patrie lointaine.

Lorsqu'elles se baignent dans les flots rafraîchissants, les vierges-Cygnes déposent sur le rivage l'anneau enchanté ou bague de Cygne (*Schwanring*) ou bien leur robe de Cygne (*Schwanhemd*) ; celui qui s'en empare les tient en sa puissance (5). Dans les *Niebelungen*, à propos des trois *femmes de mer prophétiques* dont Hagen a enlevé la robe, il est dit : « Sie schwebten sam die Vogele vor im ûf der fluot, » elles nageaient

---

(1) *Divi Alberti Magni de animalibus* (Ven., Grég., 1495, fol.), p. 233*b*, c. 23, *De natura avium*.

(2) Joh. Heidfeld., *De ænigmatibus*, p. 950.

(3) Ce rapprochement n'a pas échappé à M. Maury ; il dit, en parlant des Kères (*Relig. de la Grèce*, t. I, p. 285) : « Ces divinités rappellent les Walkyries de la mythologie scandinave dont le nom *Walkyria* (dérivé de *walr*, cadavre, et *kinsa*, *kiæra*, choisir), indique qu'elles remplissaient dans les combats le même rôle que les Kères. » Seulement il nous semble qu'elles ont une physionomie moins farouche et moins sanguinaire. La forme sous laquelle elles se présentent, leurs gracieuses robes de Cygne, ne rappellent aucun des traits hideux attribués aux Kères dans le poëme du *bouclier d'Hercule*. Elles sont néanmoins les messagères de Wuotan, c'est-à-dire des génies psychopompes, comme les Kères. — Cf. L. Frauer, *Die Walkyrien der Scandinavisch-Germanischen Gœtter und Heldensage*, p. 1 (Weimar, 1846). — Wolff, *Zeitschrift für Deutsche Mythologie und Sittenkunde*, I, p. 305 sqq.

(4) Grimm, *Deutsch. Myth.*, p. 368, c. XVI : *Weise Frauen*.

(5) Musaeus, *Volksmaerchen*, vol. III. Cette particularité rappelle les contes que l'on fait de la Guivre ou Vivre, qui, avant de se baigner, dépose aussi sur le sol, au bord de l'eau, son escarboucle dont il est aussi très avantageux de s'emparer.

auparavant avec les oiseaux le long des rives du fleuve. — Le mythe de Volunder sur les femmes à robes de Cygne se retrouve dans un ancien poëme germanique où des colombes remplacent les Cygnes. Trois colombes volent vers une source; lorsqu'elles touchent la terre, elles se changent en vierges. Wieland s'empare de leurs habits et ne les leur rend que lorsque l'une d'elles consent à l'épouser. D'autres contes tout aussi répandus nous montrent des jeunes gens se parant de la chemise, de la bague ou de la chaîne qui les changent en Cygnes (1). Quelquefois la restitution de la forme humaine se fait incomplétement, et le héros garde une aile de Cygne. La relation entre les femmes-Cygnes et les Walkyries, la vertu magique qui réside dans la chaîne d'or qui les pare, sont constatées d'ailleurs par de nombreux récits. Un vieux poëme germanique, qui n'est autre qu'une des nombreuses versions de la légende du *Chevalier au Cygne*, dont on trouvera l'analyse plus loin, parle d'une de ces vierges qui, rencontrée par un jeune gentilhomme et privée par lui de la chaîne magique, devient sa femme. En une seule couche elle lui donne sept enfants, qui tous ont des chaînes d'or autour du cou et possèdent la faculté de se changer en Cygnes. Ces *enfants-Cygnes* (*Schwankinder*, *Schwanjüngling*) s'appellent aussi enfants magiques (*Wunschkinder*) (2). Dans *Gudrun*, l'ange prophétique revêt la forme d'un oiseau aquatique, d'un Cygne évidemment (3); dans *Lohengrin*, un Cygne qui a reçu le don de la parole accompagne le héros dans ses voyages.

Dans la poésie celtique le Cygne joue à peu près le même rôle que dans la poésie germanique ou scandinave. Les contes de *Berthe la fileuse* et de *la Reine aux pieds d'oie* (la reine Pédauque) rappellent les *Schwanjungfern*. Les fées de la mythologie celtique sont, comme les Walkyries, à la fois des magiciennes et des Ondines. Le nom de *Dame du lac* est donné à la sibylle du roman de Perceforest, et à Viviane, qui éleva le fameux Lancelot, appelé aussi *du Lac* (4). Si l'on veut trouver dans les vieux chants français des allusions plus directes au mythe que nous étudions, on peut lire le *Lac du Désiré*, où un chevalier aperçoit une vierge-Cygne sans *guimple* (voile) dans la forêt. Citons aussi Méon (5) :

En la fontaine se baignoient
Trois puceles preuz et senées,
Qui de biauté sembloient fées;
Lor robes a tout *lor chemises*,
Orent desog' un arbre mises
Du bout de la fontaine en haut.

Dans ces chemises déposées par les fées on reconnaît les *Schwanhemde* des contes allemands.

Du domaine de la mythologie les vierges-Cygnes ont passé, on le voit, dans celui des contes chevaleresques, et elles ont figuré enfin dans les traditions populaires.

Dans un vieux récit allemand paraît un jeune homme qu'une curiosité fatale entraîne à la poursuite d'un bel oiseau blanc aperçu dans un champ de blé. Le jeune homme s'élance sur sa trace jusque dans une forêt où il le perd de vue. La nuit tombe, et l'imprudent demande asile au propriétaire d'une habitation solitaire, qui s'engage à lui procurer l'oiseau merveilleux s'il veut rester à son service pendant un an et ne jamais entrer dans une chambre indiquée. Le jeune homme accepte ; mais une semaine avant l'expiration du délai, il entre dans la chambre mystérieuse, et que voit-il? Dans un bassin, au milieu de la salle, nagent trois vierges-Cygnes qui s'envolent à son approche, laissant derrière elles trois bottes qui renferment leurs vêtements. Le jeune homme avoue sa faute au maître, qui le garde à son service pendant une seconde année, puis lui

---

(1) *Kindermaerchen*, n° 49. — *Deutsche Sagen*, 2, 292, 295. — Adalb. Kuhn., *Die Schwanenkette*, p. 164.

(2) Des refrains populaires qu'on chante en Westphalie font allusion à un *Schwanjüngling* métamorphosé:

Swane, swane, pek up de nesen
Wannehr bis tu krieger wesen?

A Aix-la-Chapelle, on chante aussi :

Krune krane, wisse Schwane,
We wel met noh Engeland fahre!

(3) C'est, suivant Wolff, l'influence du christianisme qui a fait substituer un ange à l'oiseau qui apporte une bonne nouvelle à la Walkyrie Gudrun. Ainsi dans le *Heliand*, qui est rempli de réminiscences païennes, les anges sont revêtus de l'habit de plumes que la mythologie du Nord attribue à Frouwa, à Wieland et à d'autres. Ils y sont même représentés comme des *Walkyries* qui traversent les nuages (Vilmar, *Deutsche alterthümer ; ein Heliand*).

(4) Cf. A. Maury, *les Fées du moyen âge*, p. 74.

(5) Méon, 3, 412.

permet de choisir pour femme une des vierges-Cygnes. Le jeune homme choisit la plus jeune. D'après l'avis du maître, il se rend la nuit dans la chambre mystérieuse, prend l'une des boîtes, et aussitôt il est suivi de la vierge qu'il préfère. On célèbre les fiançailles ; mais la fiancée se montre triste, elle réclame ses beaux habits renfermés dans la boîte. Le jeune homme les lui donne, et aussitôt elle s'envole par la cheminée (1). Comment le fiancé arrive enfin à épouser sa belle après l'avoir délivrée de la tyrannie d'un dragon, c'est un fait qui importe peu à notre sujet; mais ce qui ressort clairement de cette légende, c'est que, dans l'opinion des conteurs du Nord, la puissance magique des vierges-Cygnes était inhérente à leurs vêtements.

D'après une autre légende, cette puissance merveilleuse réside dans certaines plumes qu'il s'agit d'arracher pour que les femmes-Cygnes reviennent à la forme humaine. Au lieu de femmes-Cygnes, les légendes nous montrent des femmes-pigeons, et l'on peut remarquer, à ce propos, que la colombe tire son nom en grec de mots qui signifient *nager* (2).

Dans les contes chevaleresques, le Cygne ne symbolise pas toujours la grâce féminine : il apparaît aussi avec le caractère prophétique et avec d'autres traits que lui prêtent les traditions païennes, notamment dans les légendes héroïques des *Cycnus* de la Grèce. D'après un conte alsacien, Diemeningen possédait autrefois dans le coin noble (*adelisches Eck*) de son faubourg un noble chevalier, le sire de Bokish, connu par sa libéralité et ses singulières facultés prophétiques. Un jour il annonce sa mort prochaine à sa femme éplorée, ajoutant que trois jours après son trépas un Cygne blanc viendrait au château, et qu'il faudrait entourer de soins ce bel oiseau, envoyé comme messager par l'époux à sa veuve. La prophétie du sire de Bokish se réalisa de point en point; mais la veuve, après avoir fait bon accueil au bel oiseau, ne tarda pas à se lasser de lui. Le Cygne disparut alors, et la misère, juste punition de l'ingratitude, vint s'abattre sur la noble demeure, où la dame de Bokish finit par mourir dans le dénûment, après avoir vécu des secours qu'elle était réduite à solliciter des gentilshommes du voisinage (3).

Le nom de chevalier du Cygne, ou plutôt de *chevalier au Cygne*, suivant l'expression consacrée, a été donné à un personnage mythique qui tient une place considérable dans diverses traditions du moyen âge. D'après les plus anciens chroniqueurs de Clèves, cette ville avait pour gouverneur, l'an 700 après J.-C., un certain Theodoricus Ursinus, d'une ancienne famille romaine. Sa fille unique, Béatrix ou Béatrice, épousa le *chevalier au Cygne* Élie Greil, qui devint le fondateur de la maison des comtes de Clèves. Béatrice, étant morte, fut douée dans l'autre vie des facultés prophétiques qui distinguent les Cygnes. On la vit apparaître soit dans le château de Clèves, soit dans le château de Berlin, pour annoncer divers événements considérables. Sa dernière apparition, dit Stein dans ses *Westphalische Sagen*, précéda la mort de la reine Louise de Prusse (4). Pendant trois nuits on la vit errer à cette époque dans les corridors du château de Clèves, et la quatrième des nuits marquées par cette étrange vision fut la dernière que la noble reine passa sur la terre.

De ces mythes, qui alimentent encore aujourd'hui la tradition populaire, si l'on remonte aux sources, on trouve une transformation du type de la vierge-Cygne en celui d'un chevalier-Cygne, descendant mystérieux des Cycnus de l'antiquité. Ce chevalier, qui vient du paradis terrestre et qu'une nacelle a transporté sur les bords du Rhin, se fait aimer d'une jeune fille, l'épouse, a des enfants, puis un jour, obéissant à l'invincible attraction du fleuve, il s'élance et disparaît sous les flots. Les conteurs légendaires nous donnent ainsi le portrait du chevalier. Ils nous le montrent comme un beau jeune homme, portant un glaive d'or à la main, un cor de chasse suspendu aux épaules et un précieux anneau au doigt. Devant lui est un bouclier rouge à l'écu d'argent.

---

(1) Haltrich., *loc. cit.*, p. 26.

(2) Πελεία, de πελεω ; columba, de κολυμβάω.

(3) *Alsatia, Jahrbuch für elsässische Geschichte.*

(4) Cette apparition est souvent confondue avec celle d'Orlamunde dont nous avons déjà parlé (I[re] part., p. 30), ou plutôt l'héroïne de la légende de la femme blanche des comtes de Clèves, des margraves de Brandenburg et de la maison de Hohenzollern est, suivant les différentes traditions et légendes populaires, tantôt la veuve Béatrix, tantôt Cunégonde d'Orlamunde, tantôt Berthe la fileuse. Dans une intéressante monographie que nous avons déjà citée, M. Nicolas Hocker fait voir que toutes les données historiques relatives à la femme blanche des châteaux de Clèves, de Berlin, de Bayreuth, etc., n'ont d'autre fondement que la tradition mythologique, et que la veuve Béatrix, la comtesse Béatrice ou Cunégonde d'Orlamunde et Berthe de Rosenberg, si souvent confondues entre elles, ne sont autres, comme femmes blanches, que la déesse Perchta (en Autriche, Berchta) ou Holda, identifiée elle-même avec la Freia de la mythologie scandinave, divinité chthonienne des Germains, analogue à la Proserpine des Grecs.

Dans quelques poëmes allemands, le *chevalier au Cygne* est nommé Lohengrin : il se présente pour défendre l'héritage de la duchesse de Brabant et de Limbourg, désignée sous le nom d'Else. Le Minnesinger Conrad de Würtzbourg a consacré un poëme au *chevalier au Cygne* et le fait figurer dans un combat singulier auquel assiste Charlemagne. Divers récits donnent en effet à ce chevalier mystérieux une place dans le groupe des preux du cycle carlovingien. « Les ménestrels vulgarisèrent par toute l'Europe la touchante *Saga* du chevalier, dit M. Louis de Baecker (1), à tel point que des maisons princières, celles de Brabant et de Clèves, prétendirent en descendre et appartenir ainsi à la souche d'où est sorti Godefroid de Bouillon. Mais dès les XIII[e] et XIV[e] siècles, les poëtes protestèrent contre une semblable prétention (2). » La légende du chevalier au Cygne a laissé en Flandre de nombreuses traces de sa grande popularité (3), et tous les Flamands affirment que cette légende a pris naissance dans leur pays (4). Ils en possèdent une version différente de celles que nous venons de rapporter, et qu'on trouvera plus loin. Le héros de cette *Saga*, sur laquelle nous aurons à revenir, est une figure doublement intéressante par son caractère mystique et par le rôle qu'on lui attribue dans les annales de diverses maisons historiques. Comme tueur de dragons, il se rattache aussi à la famille plus ancienne des héros scandinaves. On reconnaît en lui un de ces chevaliers que des Cygnes ou Walkyries ont, au dire des vieux conteurs, transportés tant de fois des froids pays du Nord dans les belles vallées du Rhin. Ce qu'il faut remarquer surtout ici, c'est l'intervention du Cygne manifestée toujours, soit par des révélations prophétiques, soit par une puissance féerique qui se joue de tous les obstacles naturels.

Veut-on jeter un dernier coup d'œil sur cette étrange famille enfantée par l'imagination des peuples du Nord, sous la double influence du mythe des Sirènes et du mythe des Cygnes ? On ne peut mieux dominer tout l'espace que nous venons de parcourir sur la trace d'une fiction tour à tour païenne et chrétienne, qu'en essayant, avec M. de Hagen (5), de dessiner en quelques traits généraux les principaux types dérivés du Cygne antique et classés par le savant écrivain lui-même en deux groupes, les *vierges-Cygnes* et les *hommes-Cygnes*.

Dans le premier groupe, nous rencontrons d'abord les grandes figures de la mythologie scandinave, les Nornes et les Walkyries. Qu'est-ce que les Nornes ? Des vierges-Cygnes, en même temps que de mystérieuses déités remplissant dans l'olympe du Nord les fonctions dévolues aux Parques de l'antiquité. « Dans une contrée belle comme le paradis demeurent les trois *Nornes*, Urd, Verdandi et Skuld (passé, présent et avenir). Elles puisent à la source primitive de tout ce qui existe pour arroser l'arbre du monde Yggdrasill..... Dans cette source primitive nagent deux Cygnes..... (6). Les Nornes elles-mêmes chantent sous forme de Cygnes. Quand Fridleif, roi mythique des Danois (fin du IV[e] siècle), est aux écoutes sur le rivage de la Norwége, dans la nuit qui précède un combat naval, il entend chanter trois Cygnes dans les airs : qu'un valet enlève le fils de Hithin, et une ceinture qui tombe lui explique ce chant par écrit. Alors il massacre le brigand qui est un géant à trois corps (*tricorpor*), lui ravit son trésor et délivre le fils du roi de Telemark (en Norwége). » Saxo Grammaticus raconte encore de ce roi Fridleif que, selon la coutume du Nord, il a voulu apprendre des Nornes la destinée de son fils nouveau-né, Halfdan. Il entra dans la maison des dieux et vit dans le sanctuaire trois vierges assises sur trois chaises : la première fit à son fils le don de la beauté et de la faveur des hommes ; la seconde celui de la générosité ; mais la troisième amoindrit ce dernier don par celui de la parcimonie. C'est là ce qui nous démontre la parenté des Cygnes avec les Nornes, ainsi qu'avec les Walkyries qui prédisent également la

---

(1) Louis de Baecker, *Sagas du Nord*. Paris, Didron, 1857, 1 vol. in-8.

(2) « Des menteurs ont voulu faire accroire, disait l'un d'eux, que ce chevalier au Cygne était le père de la mère de Godefroid de Bouillon » (Van Maerlant, *Spiegel historiael*, IV, I, 29) ; et un poëte anonyme de l'époque de Van Maerlant (XII[e] siècle) écrivait dans une chronique rimée de Brabant : « Je m'étonne d'entendre dire que les nobles princes de Brabant soient descendus du Cygne, car il n'a jamais été su qu'un Cygne pût devenir un homme. » — Cf. Nic. de Klerck, *Brabantsche Yeesten*.

(3) Les Flamands ont une chanson populaire qui rappelle la petite chanson allemande que nous avons citée plus haut, page 139, note 2. On s'y adresse à un Cygne, et l'on dit :

Zwane, zwane, witte plek,
Waneer gaet-gy over 't watertje gaen ?
— S' morgens achter noen
Als veele gazertjes groene zyn.

« Cygne, mon beau Cygne blanc, quand traverseras-tu l'eau ? — Demain, après midi, quand beaucoup de gazon sera vert... »

(4) Voyez L. de Baecker, *loc. cit.*, p. 25 sqq.

(5) Von der Hagen, *Die Schwanensage*.

(6) Id., *ibid.*, p. 517.

destinée. Et, de même que la cigogne, en bas allemand *adebar* (porteur d'enfants), est encore censée apporter les enfants de la patrie inconnue où elle se retire en hiver, de même le Cygne exerce à Rügen cette fonction prophétique (1). »

On vient de nommer les Walkyries, consultons encore Von der Hagen sur le caractère symbolique de ces amazones célestes qui appartiennent, comme les Nornes, au groupe des femmes-Cygnes. On reconnaîtra aisément la parenté des Walkyries avec divers génies évoqués par les conteurs populaires de l'Allemagne. Dans une armure resplendissante, sur des chevaux luisants dont la crinière laisse tomber une rosée bienfaisante, elles traversent les mers, les terres et les airs, comme sur des chevaux ailés, ou bien aussi avec des *ailes de Cygne*, ou comme Cygnes, et elles paraissent dans les combats, dont elles décident l'issue. Parmi les mythes relatifs aux Walkyries, il faut citer d'abord celui de Wieland ou Wietland, l'habile forgeron qui tantôt surprend les vierges au moment où elles ont quitté leurs robes de Cygne, et réussit à les leur enlever, tantôt fabrique lui-même ce vêtement merveilleux et s'en sert pour traverser l'espace, tandis que son frère Eigill, inhabile à porter le *Federhemd*, ne tarde pas à retomber lourdement à terre. Eigill veut se venger de Wieland, mais le coup qu'il dirige contre son frère n'atteint qu'une vessie pleine de sang que le rusé forgeron porte sous son bras. Wieland joue, en somme, un rôle très important dans la légende septentrionale du Cygne. Le mythe scandinave a fourni le thème de plusieurs fictions germaniques parmi lesquelles nous ne citerons que celle-ci, d'après Von der Hagen (2). « Le duc Frédéric de Souabe chasse un cerf avec ses deux frères et se perd dans un château où pendant la nuit une vierge lui apparaît et lui annonce qu'elle est le cerf et qu'elle a été métamorphosée avec deux amies par sa méchante belle-mère. Il va la voir plus souvent, et un soir, malgré la défense, il apporte de la lumière dans la chambre de sa bien-aimée : alors il est obligé de la quitter. Il prend le nom de Wieland et va à la recherche de diverses aventures pour la reconquérir. Une princesse qu'il délivre lui donne des conseils ; il se cache derrière un rocher, près d'une source ; trois colombes viennent, déposent leur habit et se baignent : c'est son amante avec ses deux compagnes. Wieland s'empare des habits et ne les rend que lorsqu'elles lui promettent que l'une d'elles le prendra pour mari. Il choisit sa fiancée, qui éprouve une grande joie en le reconnaissant.

Dans les *Niebelungen*, ainsi que nous l'avons dit plus haut, figurent des êtres mystérieux dont l'analogie avec les Walkyries, et surtout avec les femmes blanches ou *Vila*, est évidente. Avant le passage du Danube par les Niebelungen, Hagen rencontre deux femmes qui se baignent dans une fontaine ; il s'approche, enlève leurs habits merveilleux et les consulte sur le sort de l'expédition des Niebelungen contre les Huns. Elles mettent pour condition qu'il leur rendra les habits dérobés, et répondent d'abord en termes ambigus qu'aucune expédition n'est plus glorieuse ; mais après avoir revêtu leurs vêtements, elles prédisent la ruine de toute l'armée. Il les croit d'autant mieux qu'elles planent merveilleusement devant lui sur l'eau « *comme des oiseaux* » (3). Il s'éloigne avec résignation, et après avoir lui-même transporté tous les guerriers sur l'autre rive, il détruit le bateau. Les deux femmes marines (*Meerweiber*) des *Niebelungen* s'appellent Hadburg et Sigelind, et toutes deux, quoiqu'elles se baignent à côté du Danube et non dans ce fleuve, ne sont autres, pour le savant mythologue Von der Hagen, qu'un dédoublement de la Nix ou Nymphe du Danube (*Donauweibchen*), citée dans les légendes populaires, et qui elle-même prend souvent le nom de *Hulda* ou *Holda*, remontant ainsi à la source d'où partent toutes ces traditions, c'est-à-dire au mythe de la Proserpine du Nord, autrement dit de la reine des Walkyries ou femmes-Cygnes, des dames blanches et des Nymphes de la Germanie.

Plusieurs noms de lieux en Allemagne témoignent des souvenirs qu'y auraient laissés des apparitions de Cygnes ou de femmes-Cygnes. Citons encore Von der Hagen. Le plus remarquable des lieux auxquels semblent

---

(1) Arndt (de Rügen), *Schriften*, vol. III, p. 547, où se trouve aussi la chanson : *Adebard du Langbeen*.

(2) Von der Hagen, *loc. cit.*, p. 536.

(3) Un ancien manuscrit de Munich porte, au lieu du mot *oiseaux*, canards sauvages (*wild'Enten*), et l'on doit remarquer à ce propos que, dans les anciennes légendes du Nord, l'oie et le canard remplacent quelquefois le Cygne. C'est là une altération du poétique symbole devant laquelle aurait certainement reculé le génie de la Grèce. Du reste, d'après Von der Hagen, l'oie est, sous le rapport de l'étymologie, parente du canard (*Anas-Hamsa*, χὴν, *anser*), (Von der Hagen, *loc. cit.*, p. 543) ; car on se rappelle que M. de Hagen dit que le mot sanscrit *Hamsa* signifie *oie*, tandis que d'autres traduisent ce mot comme nous l'avons fait, par celui de *Cygne*.

se rattacher des légendes de Cygnes est Schwangau, bourg et château sur le Lech. Quoique, d'après la carte de Peutinger, *Esco*, puis *Escononuuaga*, *Scongova*-Schongau ne soit pas dérivé de Schwan, le nom de Schwangau remplace celui de Schongau dès le XIII[e] siècle, et une respectable lignée de seigneurs de Schwangau (1) a pour aïeul le héros mythique Sturmhold de Schwangau, dont douze mille guerriers tombent dans la bataille de Ravenne pour Witig, contre Blödelin (frère d'Attila); et un seigneur Hildbold est connu comme auteur d'excellents *Minnelieder;* le bourg voisin est de même renommé pour ses bons luths. Dans l'œuvre de Manesse, ce poëte nous est aussi dépeint comme un vaillant chevalier que deux demoiselles et un joueur de violon conduisent à la danse. Il est représenté avec son armure complète et avec ses armes parlantes sur son casque, sur sa cotte d'armes et sur son bouclier, c'est-à-dire un Cygne d'argent sur champ de gueules. Près de Schwangau se trouve un *lac aux Cygnes* (*Schwansee*), et quand le prince héréditaire de Bavière sauva l'ancien château de la démolition, le fit restaurer et orner de fresques, il recommanda de joindre à cette image du poëte et aux traditions mythiques depuis Conradin jusqu'à Luther la légende de la vierge-Cygne. L'ancienneté locale de la légende n'est pas prouvée, mais le lac aux Cygnes appartient certainement à la tradition, d'autant plus que dans ces froides eaux des montagnes les Cygnes envoyés à plusieurs reprises par l'oncle royal du prince héréditaire ont toujours péri. »

Les hommes-Cygnes n'ont pas tenu moins de place que les femmes-Cygnes dans les traditions du Nord. Après avoir résumé en quelques traits essentiels la légende des femmes-Cygnes, le savant auteur de la dissertation sur la *Schwanensage* a dû s'occuper aussi des types de héros transformés en Cygnes ou le plus souvent guidés par l'oiseau symbolique, qui les protége et d'ordinaire les sauve des plus grands périls. Dans la physionomie des hommes-Cygnes le sentiment chrétien est accusé plus profondément que dans celle des vierges ailées, si souvent chantées par les poëtes du Nord. Les Cygnes, devenus les compagnons des chevaliers, apparaissent comme des anges (2) plutôt que comme des génies païens. Presque toujours une question indiscrète de la femme dont le chevalier-Cygne s'est fait le défenseur provoque l'apparition de l'oiseau mystérieux et le départ du héros, qui retourne avec son guide ailé vers des régions inconnues. Voyez, par exemple, la belle légende de Lohengrin, que nous avons eu déjà l'occasion de citer. Ce héros, fils de Parcival, vole au secours de la duchesse de Brabant et de Limbourg (Else), cette duchesse qui, avec les grains de son rosaire, peut mettre en mouvement une sonnette attachée au pied de son faucon, laquelle retentit jusqu'au *Graal.* Un Cygne qui fait entendre des chants angéliques conduit le chevalier à Anvers, en partageant avec lui l'hostie qu'il a pêchée au fond de l'eau et qui est leur seule nourriture. Lohengrin, avec l'aide du Cygne et dans un combat singulier ordonné par Henri l'Oiseleur, terrasse Frédéric de Telramond (Termonde), qui prétendait à la main de la duchesse. Il épouse la duchesse et devient ainsi maître du pays, mais une des conditions de ce mariage, c'est que jamais celle qui s'est alliée à lui ne le questionnera sur sa patrie. Cette condition est violée, ce qui entraîne immédiatement l'apparition du Cygne avec la nacelle, symbole de la fuite, puis le départ du chevalier-Cygne (3).

La légende franco-belge de Brabon n'est pas moins curieuse que celle de Lohengrin. Un fils du roi de Tongres enlève Germana, la sœur de Jules César, et la conduit en Belgique. Germana recueille un Cygne menacé par les chasseurs, et à partir de ce moment prend le nom de *Swana*, qu'elle donne à sa fille. Les deux Swana habitent une vallée nommé *Vallis Cycnea* (vallée aux Cygnes) (4). Un guerrier de race troyenne, Brabon, pénètre près de la belle Swana en suivant sur une nacelle un Cygne qui lui indique sa retraite. Il épouse Swana et devient le premier duc de Brabant. Swana se fait plus tard reconnaître de son frère Jules César à Clèves, et donne à la Tongrie son nom de *Germania.*

(1) Voyez de Hagen, *Minnesinger*, vol. V, p. 763.

(2) Nous avons vu plus haut qu'en Westphalie les enfants chantent encore des couplets où ils disent qu'ils veulent aller dans l'Engelland (le pays des anges) avec le Cygne. L'*Engelland*, c'est l'Angleterre.

(3) Voyez la fin de *Parcival* ainsi que *Lohengrin*, édit. de Görres, Heidelb., 1813. — *Büschings Nachrichten*, 3, 353. — Lucas, *Ueber den Wartburgkrieg*, Königsb., 1838, p. 211-255. — Gœdecke, *Dichtung des Mittelalters*, p. 774.

(4) De là peut-être vient le nom de Valenciennes, qui porte en effet un Cygne dans son blason. On diffère d'opinion cependant sur l'origine du nom de cette ville, que les uns font venir de *Vallis Cycnea*, les autres de *Valentiana.*

Nous avons raconté plus haut la légende du *Chevalier au Cygne*, telle qu'on la rapporte sur les bords du Rhin. Il y a, nous l'avons dit, mille versions de cette légende, qui toutes s'accordent sur un point, l'arrivée d'un héros conduit par des Cygnes et devenant l'époux d'une princesse des bords du Rhin, de la Meuse ou de la Moselle (1). Les noms du chevalier diffèrent : tantôt c'est Hélias ou Élias von Graele (Élie de Grail), ainsi appelé parce qu'il vient du paradis terrestre, du *Graele*, par corruption de *Graal*, qui fait reconnaître dans Hélias un frère de Lohengrin, sinon Lohengrin lui-même (2); tantôt c'est Gerhard Swan (3), qui vient offrir son épée à Charlemagne et qui reçoit pour prix de ses loyaux services la sœur de l'empereur, Adalis, et le duché d'Ardennes. Les plaines de la Meuse, de l'Escaut et du Rhin, si riches en Cygnes, et surtout Clèves, sont, nous l'avons dit, le berceau de cette légende. Plusieurs écrivains croient que la version primitive a vu le jour dans le nord de la France, et peut-être entre Lille et Douai. M. Louis de Baecker, qui penche pour cette opinion, a reconnu le caractère semi-chrétien, semi-païen de cette légende. Il reconnaît qu'Hélias avait une grande et glorieuse mission à remplir, celle de protéger la faiblesse et la justice opprimées et de punir les oppresseurs. Ce héros possédait à cet effet un pouvoir surhumain. Tout était merveilleux dans sa vie, sa naissance, son éducation, ses voyages, sa grandeur et sa fin. Hélias est un héros pareil au Sigfrid de l'Edda et à Lyderick de Buc, mais de plus un héros chrétien qui devient l'aïeul du conquérant de la terre sainte, de Godefroid de Bouillon, le roi de Jérusalem. Les frères d'Hélias, transfigurés en Cygnes et reprenant leur forme humaine par l'apposition d'un collier, rappellent les trois Walkyries du chant de Wieland, dans la vieille Edda. C'est le chevalier lui-même qui délivre ses frères que la cruelle Matabrune avait voulu faire périr, avec l'assistance d'un serviteur félon nommé Savaris. Voici comment la tradition rapportée par M. Louis de Baecker raconte l'épisode de cette délivrance : « Cependant Élias n'eut point de repos dans le palais de son père : « Non, se dit-il en lui-même, je ne me reposerai pas avant d'avoir retrouvé ma sœur et mes frères sous » leur forme primitive. » Il se rendit auprès de son père et lui demanda les colliers d'argent. Le roi les lui accorda en considération de son amour maternel. Élias s'apprêtait à partir, lorsqu'un serviteur vint annoncer que six beaux Cygnes s'étaient abattus dans les fossés du château. Élias courut aussitôt les voir, et à peine les eut-il aperçus qu'il appela son père et sa mère et s'écria : « Venez et regardez vos enfants, mes frères et » ma sœur, ils viennent partager notre bonheur. » Le roi et la reine s'avancèrent, suivis de beaucoup de chevaliers et de peuple, pour voir aussi ces oiseaux. Élias alla plus près de l'eau, et les Cygnes, l'ayant reconnu, battirent des ailes en signe de contentement et nagèrent vers lui. Élias caressa leur plumage et leur montra les colliers; les Cygnes lui tendirent le cou, et il en mit un à cinq d'entre eux. Aussitôt ces Cygnes recouvrèrent la forme humaine, ils sautèrent sur la rive et embrassèrent leur sauveur, leur tendre frère. Le roi et la reine, émus, hors d'eux-mêmes, pressèrent leurs enfants contre leur cœur et pleurèrent de joie (4). »

La légende dit ensuite comment fut brûlée vive la méchante Matabrune, en punition de ses forfaits. Cette hideuse mégère, le jour où sa bru, Béatrix, femme du roi Briant, accoucha de six beaux garçons et d'une fille,

---

(1) Le mythe du chevalier au Cygne se trouve d'abord dans le *Spect. nat.* (2, 217) de Vincent de Beauvais, qui l'a emprunté à une *Histoire du monde* du moine Hélinand, ouvrage perdu (*Helinandi frigidi montis monachi ord. Cisterc. chronicorum*, lib. 45-49, ap. Teissier, t. VII, biblioth. Cisterciens, p. 75). — Cf. Gerhard van der Schweren, *Chron. van Cleve und Mark.*, édit. Tross. Hamm., 1824, p. 76. — Jean Veldenaer, *Fascicul. temporum.* Utrecht, 1480, fol. 322.

(2) Tacite parle d'une tradition germanique qui fait voyager Ulysse sur le Rhin et lui attribue la fondation d'Asciburg. Aussi a-t-on cru reconnaître dans Ulysse l'Hélias des récits légendaires. On sait que beaucoup de villes font remonter leur fondation à Ulysse, entre autres Lisbonne (*Ulixibona*).

(3) Le livre populaire danois consacré à Charlemagne, et qui fut traduit au XVe siècle de l'islandais par Christen Pedersen, dit qu'une nacelle tirée par un Cygne au moyen d'un ruban de soie amena au château de Charlemagne, sur le Rhin, un chevalier étranger qui ne parlait point. Sur une tablette suspendue à son cou on lisait ces mots : « Voici Gerhard Swan qui deviendra le serviteur de l'empereur. » Charles lui donna en mariage sa sœur Elise (Else), le nomma duc et le mit en possession du pays d'*Ardena* (Hocker, *Die stamms. der Hohenzollern und Welfen*, p. 42). L'écrivain allemand que nous citons fait remarquer que le chevalier au Cygne, dans cette version de la légende, se nomme Gerhard, et que Gerhard est un surnom d'Odin, comme dieu de la mort. Dans un conte intitulé *Der gute Gerhard*, le bon Gerhard (Simrock, *Handb.*, p. 75), un mort revêt la forme d'un Cygne blanc. Ailleurs l'âme errante d'une petite fille, dont le fantôme apparaît souvent, se montre dans une église, après l'accomplissement d'un vœu, sous la forme d'un grand oiseau blanc semblable à un Cygne qui disparaît près de l'autel. (Wolff, *Deutsche Sagen*, 57, d'après un manuscrit néerlandais.)

(4) L. de Baecker, *loc. cit.*, p. 63 : *le Chevalier au Cygne.*

avait fait disparaître les enfants et leur avait substitué sept petits chiens. Accusée d'avoir mis au monde ce honteux produit, la pauvre Béatrix fut condamnée à être enfermée, et sa captivité dura jusqu'au jour où son fils Hélias, sauvé miraculeusement, reparut à la cour, justifia publiquement sa mère et assura la punition des traîtres (1).

Au Cygne correspond ainsi toute une épopée chevaleresque où l'oiseau tant de fois chanté par la muse antique prend, sous l'influence du génie romantique, une signification nouvelle. Le Cygne amène en effet vers le Nord de vaillants chevaliers qui fondent les premières principautés des bords du Rhin. Il est comme le poétique symbole de cetté alliance des races latine et germanique d'où sont sorties les grandes nations de l'Europe centrale. Au caractère religieux dont l'avait revêtu l'antiquité, le Cygne des traditions du Nord unit un caractère profondément historique (2).

On pourrait rattacher encore à l'épopée des chevaliers-Cygnes une autre série de légendes, celle des *enfants-Cygnes*, qui semblent calqués sur l'épisode de la métamorphose des frères d'Hélias. Ici toutefois la fantaisie poétique reprend le pas sur l'histoire. Aussi n'y insisterons-nous pas. On y voit des femmes changées en Cygnes, puis rendues à la forme humaine par une de leurs sœurs qui possède des connaissances magiques. Ces légendes où le canard et l'oie remplacent parfois le Cygne se rattachent moins au cycle chevaleresque dont nous venons de parler qu'au groupe des contes populaires sur les femmes-Cygnes. Remarquons toutefois que l'oie apparaît souvent aussi dans les anciennes traditions allemandes comme l'opposé du Cygne (3). Elle est alors l'oiseau des froides régions et de l'hiver. Les os d'une oie mangée le jour de la Saint-Martin, première fête de l'hiver, sont employés par de rustiques prophètes à prédire les variations de température inséparables de la mauvaise saison.

---

(1) Cette version du *Chevalier au Cygne*, qui met en rapport le héros avec Godefroid de Bouillon, était connue de Guillaume de Tyr, l'historien des croisades (jusqu'à l'année 1183), et elle figure dans de très anciennes généalogies. Elle se trouve aussi dans des poésies françaises du XIIIe siècle. Elle a été reproduite par un auteur anonyme flamand, par Renaut et par Gaindor de Douai, puis en prose par Berthauld de Villebresme. Il en est provenu un livre populaire en langue française très répandu dans les Pays-Bas et cité dans un ouvrage intitulé *le Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon* (publié pour la première fois par le baron de Reiffenberg, t. I, Bruxelles, 1846, in-4), une légende islandaise, une version latine faite en Angleterre, un poëme anglais allitéré du XIVe siècle, les ouvrages anglais en prose de Caxton et de Copland, et peut-être aussi l'ancienne rédaction allemande de la croisade de Bouillon. Le chevalier au Cygne a été mis en relation avec les vierges-Cygnes dans l'ancienne rédaction française des *Sept sages*, par Herbert de Paris (vers 1260), qu'il faut rapprocher du roman de *Dolopatos*. Sous cet aspect, l'histoire du chevalier au Cygne a été reproduite en vieux allemand dans un ouvrage en prose et refondu dans la même langue par MM. Marbach et Simrock d'après le livre populaire français des Pays-Bas. Enfin madame de Genlis en a tiré le sujet de son premier roman, *les Chevaliers du Cygne ou la cour de Charlemagne*, 1795, 3 vol., dont elle parle dans ses Mémoires et dont les épisodes furent reproduits dans un brillant quadrille dansé à la cour de Berlin. — Cf. De Reiffenberg, *loc. cit.*, et De Hagen, *loc. cit.*, p. 558 et suiv.

(2) Divers poëmes constatent aussi les rapports des légendes où figure le chevalier au Cygne avec d'autres légendes relatives au chevalier tueur de dragons, et c'est encore là une preuve des liens qui rattachent les héros de ces fables aux anciennes divinités du paganisme personnifiant la continuelle opposition du jour et de la nuit. C'est ainsi que dans la religion grecque le dieu auquel le Cygne était consacré, Apollon, est le vainqueur du serpent Python, et que Proserpine est la gardienne des biens de la terre. Ajoutons que certains contes populaires de *chevaliers au Cygne* relient l'Orient à l'Occident, comme celui que Musæus rapporte sous le titre du *Voile dérobé* (*Der Geraubte Schleier*). Il y est question d'une princesse de Naxos (une Cyclade) que le savant recteur fait descendre du Cygne de Léda, et qu'il représente volant avec ses sœurs, sous la figure de cet oiseau, aux trois fontaines merveilleuses dont les eaux ont la vertu de leur donner jeunesse et beauté. Avant de se baigner dans le lac des Cygnes formé par la source merveilleuse, près de Zwickau, elles déposent sur la rive leurs voiles blanc dont un bout est passé dans un anneau d'or. Un des sept Souabes qui, du temps de l'empereur Albert, se sauvèrent d'un combat et se cachèrent dans un four, s'empara, d'après les conseils d'un ermite, d'un de ces voiles magiques et obligea la plus belle des trois nymphes à rester avec lui et à l'épouser. Le jour du mariage, la belle-mère pare la jeune fiancée du voile dérobé dont elle ignorait la vertu merveilleuse. Celle-ci aussitôt s'envole par la fenêtre comme fit un jour la fée Mélusine sous une autre forme. Après mille aventures, l'amant inconsolable la retrouve enfin, l'épouse, et cette fois la fixe auprès de lui. Ce conte, arrangé pour la scène française, est devenu *le Lac des fées* qui, sous la plume vraiment *féerique* de M. Auber, s'est converti en un charmant opéra. On prétend que la ville de Zwickau, ainsi que le *Schwanfeld* ou champ des Cygnes, tire son nom de ces Cygnes légendaires (*Cygnus, Cygnea, Cygnavia*).

(3) Les oiseaux parents de l'oiseau de la lumière, l'oie, le canard et la colombe, lui sont pourtant opposés comme nous le disons ici, surtout quand ils changent de couleur et de *blancs* deviennent noirs. Le Cygne noir intervient dans quelques contes allemands, par exemple dans celui du paysan qui creusait la terre près du lac de Potsdam. En creusant ainsi, il trouva une chaîne de fer, tira cette chaîne à lui et tira, tira toujours sans en voir la fin. Enfin un Cygne noir se montra nageant sur l'eau et disparut avec la chaîne quand le paysan, surpris de cette apparition, la lâcha. (A. Kuhn, *Märkische Sagen und Märchen*. Berl., 1843, p. 165.)

Divers ordres de chevalerie ont témoigné de l'importance attribuée par les grandes familles allemandes aux souvenirs héroïques consacrés par la légende du Cygne. L'ordre du Cygne de Clèves aurait été fondé par Brabon, à en croire les historiens héraldiques. En 1493, un neveu de Philippe le Bon, Adolphe de Clèves, chevalier de cet ordre, proclama qu'en l'honneur du chevalier au Cygne il rompra une lance avec tout adversaire qui se présentera le jour de la fête du Paon (1). Au grand repas qui eut lieu quelques jours avant le tournoi, on put admirer un magnifique entremets représentant l'histoire d'Hélias et de Béatrice. Après l'extinction de la branche mâle de Clèves, en 1615, Charles Gonzagues de Clèves, duc de Nemours, voulut rétablir l'ordre du Cygne; mais cette tentative échoua. Plus tard, un curé de campagne, l'abbé de Paige, fit une histoire de l'ordre du Cygne, espérant décider par cet ouvrage Frédéric le Grand à rétablir la chevalerie du Cygne; mais il s'adressait mal, et le roi philosophe resta sourd aux instances du chevaleresque abbé, qui se disait comte de Bar et decendant d'un des premiers chevaliers de l'ordre du Cygne, fondé par Rodolphe de Habsbourg en 1290, à l'occasion du mariage de sa fille avec le comte Dieterich de Clèves. Le poëte hollandais Bilderdyk, qui prétendait descendre des comtes de Clèves, a évoqué sans plus de succès dans une longue ballade le souvenir de la poétique légende. Des sociétés littéraires ont plus tard remplacé les ordres de chevalerie qu'on essayait en vain de ressusciter. Telle a été la société fondée dans le nord du Brabant sous le nom de *Schwanengesellschaft*, telle est encore la société connue sous le nom de l'*ordre poétique du Cygne sur l'Elbe* (*Der poetische Schwanenorden an der Elbe*), laquelle a été créée à Medel, dans le Mecklenbourg, sur l'Elbe, en 1656, par le prédicateur Jean Ries. Un seul des *ordres du Cygne* a fourni une longue carrière historique : c'est celui du *Cygne de Brandebourg*. L'électeur Frédéric II avait fondé cet ordre en 1440; c'était moins une institution chevaleresque qu'une *confrérie de la sainte Vierge*, dont les membres se réunissaient dans une église consacrée à la mère du Christ. L'emblème de l'ordre était une chaîne d'or avec douze cœurs saignants, au milieu desquels était suspendue une image de la Vierge avec l'enfant divin mettant les pieds sur la lune et surmontant un Cygne aux ailes éployées. Le Cygne indiquait, selon Albert Achille, qui écrivait en 1484, que les ducs de Brandebourg et de Nuremberg possédaient leur héritage à titre de *Franks* (d'hommes libres). Or, le Cygne portait communément, dans l'Allemagne du moyen âge, le nom de *Frank*, et encore aujourd'hui on rallie les grands troupeaux de Cygnes du lac Havel au nom de *Franki, Franki!* Quoi qu'il en soit, l'ordre du Cygne de Brandebourg, qui admettait aussi les femmes, était très répandu. Lors de la réformation, il perdit tous ses biens et tomba pendant plusieurs années dans l'oubli. Il a été enfin rétabli, mais ce n'est plus aujourd'hui qu'une société de bienfaisance (2).

L'emblème adopté par cette société n'est pas le seul exemple que l'on ait à citer d'un rapprochement entre l'image de la Vierge et celle du Cygne. Il s'en trouve d'autres dans les légendes populaires, et nous les devons considérer comme un des traits particuliers de la transformation du mythe sous l'influence du christianisme. Sur la rive gauche de la Moselle, non loin de Carden, s'élève une église du Cygne consacrée à la vierge Marie. Le fondateur de cette église est, selon la légende, un pieux chevalier qui était tombé aux mains des infidèles. Après avoir invoqué avec ferveur la Sainte-Vierge, il rêva « qu'un Cygne le portait par-dessus les mers et les terres dans sa patrie. » Quand il se réveilla, il se trouva en effet à l'endroit où l'on voit aujourd'hui l'église du Cygne, qu'il fit bâtir en l'honneur de celle qui l'avait sauvé miraculeusement. Avant la destruction de l'odinisme, le tilleul sacré de Frouwa s'élevait à côté de l'image de la déesse, sur les hauteurs boisées du pays de la Moselle. L'arbre et l'idole firent probablement place à la chapelle de Marie et à l'image de la mère de Dieu (3). Cependant le peuple conserva longtemps encore le souvenir de la princesse des Walkyries,

---

(1) C'était le jour où se renouvelaient les vœux de chevalerie. Le Paon était, comme le Cygne, un oiseau chevaleresque. De là les anciennes pratiques nommées *vœux du Paon* et *serment du Cygne*.

(2) Von den Hagen, *loc. cit.* Non-seulement les ordres de chevalerie, mais un grand nombre de familles nobles ont des Cygnes ou des ailes de Cygnes dans leur blason. Citons, entre autres, les comtes de Habsbourg-Laufenbourg, les seigneurs ou sires de Créqui, sur les armes desquels on voit un Cygne tenant un anneau dans son bec; puis les seigneurs d'Arkel, des Pays-Bas, qui attribuent au chef de leur maison l'honneur d'avoir bâti Arkel, avant 697, sur les indications d'un Cygne et qui, en commémoration de cet événement, ont pris pour emblème l'*aile du Cygne*.

(3) Wolff, *Zeitschrift f. deutsch. Myth.*, X, p. 305 et suiv.

« qui traversent l'air et l'eau, » jusqu'à ce que, la vieille image pâlissant tout à fait, la vierge Marie se substitua à la déesse et fut représentée à son tour sous la forme du Cygne transportant à travers l'espace son protégé. Grâce à cette interprétation nouvelle, les principaux traits de l'antique tradition restèrent gravés dans la mémoire du peuple, et de nombreux pèlerinages contribuèrent à rendre celèbre la légende pieuse de l'église du Cygne.

Il y a une jolie poésie lyrique de Herder, qui semble la consécration de cette légende. Le poëte a encadré, dans des strophes adressées au poétique oiseau, une belle hymne à la Vierge. Du reste, l'iconologie chrétienne avait adopté le Cygne comme emblème de la vie solitaire, et l'attribuait, en cette qualité, à saint Cuthbert et à saint Hugo. Dans les pays du nord de la France où la fable d'Hélias a jeté de profondes racines, l'élégant palmipède joua longtemps un rôle dans les fêtes publiques. Un ancien historien de la ville de Lille nous apprend qu'au XVe siècle on voyait, dans le cortége du roi de l'Épinette, trois Cygnes portant une énorme machine qui représentait la ville de Valenciennes, et qu'en 1438 le roi lui-même était déguisé en Cygne (1).

Les Walkyries et les femmes-Cygnes se rencontrent sur quelques monuments, et nous croyons les retrouver dans les deux gracieuses figures féminines qui ornent le cimier d'un casque, probablement exécuté à l'époque de la Renaissance (voyez pl. X, fig. 94). Enfin, en Angleterre, dans le pays des Cygnes et des anges (l'Engelland), le culte de l'oiseau n'a rien perdu de son éclat. Il n'y a pas très longtemps qu'à l'occasion d'une brillante solennité célébrée à la cour d'Angleterre, les demoiselles d'honneur de la reine se montrèrent portant des fourrures de plumes de Cygnes.

Passons maintenant de ce domaine de la poésie du moyen âge, si riche en traditions sur les Cygnes, au domaine plus modeste des recherches qu'a provoquées parmi les naturalistes et les savants le mythe que les religions antiques ont légué aux cultes du Nord. C'est au XVIIe siècle surtout que ces recherches se multiplient de tous côtés. On écrit alors des dissertations spéciales *sur le chant du Cygne*, et le scalpel de l'érudition met à nu les moindres détails de la donnée fabuleuse (2). Bartholin, auteur d'un grand nombre d'opuscules de médecine et de chirurgie, décrit l'anatomie et le chant de l'oiseau (3). Il entre dans des développements techniques où nous ne pouvons le suivre, mais nous lui empruntons un dessin assez curieux qu'il a joint à son ouvrage et qui a pour but de démontrer que le Cygne est organisé de manière à pouvoir chanter. La figure I représente le squelette de l'oiseau, la figure II les poumons et la double ramification de la trachée-artère, la figure III l'os oïde avec les membranes de la trachée-artère avant sa bifurcation.

Après une dissertation mythologique sur les différents noms que porte le Cygne, Bartholin le définit ainsi : « Un oiseau blanc plus grand que l'oie, au genre de laquelle il appartient. Il a une voix suave et harmonieuse. »

Pour donner une idée de la crédulité de cet auteur, et pour montrer avec quelle réserve il faut admettre les faits qu'il rapporte, nous citerons un passage de son livre où il parle de l'œuf de Cygne que Léda avait engendré avec Jupiter, et dont était sortie la belle Hélène : « Que cet œuf ne vous étonne pas, dit-il. L'an 1638, Anne Ormunde, en Norwége, accoucha d'un œuf avec les mêmes douleurs qu'elle eût éprouvées si elle eût mis au monde d'autres enfants. D'après des témoins dignes de foi, on peut encore voir cet œuf dans le cabinet d'Olaus Wormius. Mais je n'oserais affirmer que dans cet œuf il se soit formé un fœtus. »

---

(1) L. de Baeker, *loc. cit.* Les Cygnes servent pour toute espèce d'ornementations; on donne aussi la forme de cet oiseau à de petites nacelles destinées à figurer sur les lacs et pièces d'eau des riches demeures. Ces nacelles ne peuvent guère servir qu'à une seule personne, et elles chavirent facilement. Le luxe de la table ne s'est point privé des ressources que lui offrait le Cygne pour varier les surprises ménagées à des convives de marque. Autrefois les Cygnes et les paons partageaient l'honneur de charmer à la fois les yeux et le goût dans les grands festins, et c'est sous la figure de ces oiseaux qu'on faisait paraître sur la table des seigneurs de succulentes pièces de pâtisseries; le paon même était quelquefois servi en nature.

(2) Nous n'avons pu nous procurer l'écrit de Feller et Gerhard, *De cantu Cygnorum*. Leipz., 1660.

(3) Voici le titre entier de cet opuscule cité déjà plus haut : *Thomæ Bartholini dissertatio de Cygni anatome, ejusque cantu à Johanne Jacobo Bewerlino in Academia Hafniensi olim subjecta, nunc notulis quibusdam auctior edita ex schedis paternis à Casp. Bartholino Thomæ filio* (*Hafniæ*), 1668, apud Danielem. Paulli.

Après cette introduction, Bartholin fait une anatomie détaillée de toutes les parties du Cygne (chap. XII à XXIV), uniquement pour nous prouver que, sous le rapport physique, cet oiseau est admirablement bien constitué pour la respiration et pour le chant. Après être entré dans quelques considérations très touchantes sur la prudence, la générosité, l'intégrité, la chasteté et l'innocence du Cygne (chap. XXXIV à XXXIX), il parle de son duvet, de sa couvée, de sa chair (chap. XL à XLII), et arrive enfin à la question du chant, où il tâche de justifier l'opinion des anciens et de rendre au Cygne la voix que quelques modernes lui avaient refusée. « La plupart des modernes (dit-il au chapitre XLVI) souscrivent à la sentence que, parmi tous les oiseaux, les Cygnes chantent le plus agréablement. Leur garant est Jérôme Cardan, lib. X, que Scaliger (*Exercit.*, 232) accuse faussement de mensonge, et qui a été suivi par Sperling, Schott, Kirchmejer et d'autres. Paulus (*Melissus Schedius Francus*), le plus grand poëte de son temps, affirme positivement avoir entendu des Cygnes chanter très agréablement dans les fossés où ils sont nourris, ainsi que sur la Tamise. Adam Silesius, en écrivant sa vie en 1615, rappelle aussi ce fait. Le fameux Frédéric Pendasius, célèbre professeur de philosophie, a affirmé à Ulysse Aldrovande et à d'autres hommes sérieux avoir souvent entendu chanter des Cygnes très agréablement, lorsqu'il allait en nacelle sur le lac de Mantoue. G. Braun affirme que, près de Londres, les Cygnes réunis en troupes accueillent les vaisseaux qui entrent en mer par des chants de fête et des évolutions joyeuses (1). Il y en a qui ajoutent peu de foi à ses assertions ; mais moi je suis un témoin oculaire de la vérité du fait, car j'ai entendu de mes propres oreilles un Cygne qui chantait, et aussitôt après je le vis mourir, mais par accident. Tout ce qu'on rapporte du chant du Cygne, je l'ai observé soigneusement ; il ne chante pour ainsi dire qu'au printemps ; pendant cette saison, j'en ai souvent entendu trois cents qui, sur les bords de la mer de notre Hagestadt et de Holbeck, chantaient ensemble ou plutôt gazouillaient et bavardaient d'une manière confuse (*inconditum strepentes drensantesque*). Je présume qu'alors les mâles invitaient les femelles à l'accouplement ou que celles-ci étaient en ponte. On en trouve beaucoup d'exemples en Norwége et en Islande. Je n'en citerai qu'un seul : George Wilhem, savant norwégien et mon ami, entendit ce chant de ses propres oreilles. Se promenant un jour sur une rive verte et ombragée, il vit quelques Cygnes qui s'en approchaient d'un vol assez bas. Il leur envoya une charge de petit plomb et en abattit un : celui-ci tomba roide mort. Ceux qui restaient, touchés du sort de leur compagnon, voltigèrent autour de lui, regardèrent de haut en bas et firent entendre des mélodies suaves comme s'ils avaient voulu chanter un hymne funèbre, avec des modulations tellement douces que c'était vraiment un spectacle sublime pour l'œil, un chant vraiment inspiré pour l'oreille. » Après ce récit tout romanesque, Bartholin rapporte l'avis de ceux qui s'imaginent que le Cygne ne chante qu'à l'approche de sa mort, ce qu'il croit être une fable : « Mais, dit-il, il ne faut pas en conclure qu'il ne chante pas du tout. » Enfin, il conclut lui-même en citant l'opinion commune qui veut que le Cygne puisse atteindre jusqu'à l'âge de trois cents ans ; opinion à laquelle il ne se croit pas obligé d'ajouter foi, tout en accordant au Cygne la longévité et une vieillesse heureuse.

Au XVIIIe siècle, la question du chant du Cygne a quelquefois fait le sujet de rapports adressés aux académies. Le 23 février 1720, Morin a présenté à l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres un mémoire assez bizarre, dont le titre a un faux air d'épigramme : *Question naturelle et critique, sçavoir pourquoi les Cygnes, qui chantoient autrefois si bien, chantent aujourd'hui si mal* (2). Ce titre nous montre déjà sous quel aspect Morin a envisagé la question : « Les Cygnes, dit-il, figurent avec beaucoup de grâce sur un canal ou sur un étang, avec une gravité majestueuse et des airs imposants : des airs de musique ? non, rien qui en approche, pas même dans cette belle saison, la jeunesse de l'année, qui donne de la voix à tous les animaux, surtout de leur espèce, et les tons obscurs qui leur échappent alors dans leurs plus doux moments ressemblent plutôt à ceux d'un grondeur mécontent, qui murmure ou qui menace, qu'aux accents gracieux que forment alors, par une émulation réciproque, tous les volatiles qui ont quelque disposition à la mélodie. En un mot, on peut dire présentement que les corbeaux et les oies qui leur servaient autrefois de

---

(1) G. Braun. Henr. Rantjovius, *in Calendar Rom. et Œcon. ad mens. april. de Cygni cantilena.*

(2) *Hist. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres*, t. V, 1729. *Mémoires*, p. 207.

lustre et qui leur étaient opposés sur le chapitre de la mélodie, pour désigner ou les poëtes importuns ou les musiciens désagréables, l'emportent infiniment aujourd'hui sur eux par leurs coassements ou leurs voix glapissantes qui, tout éloignées qu'elles sont de ce qui s'appelle harmonie, en approchent certainement beaucoup plus que celles de nos Cygnes, quand ces deux espèces gazouillent ensemble et forment des concerts à leur manière, ou sur le ton gai ou sur le ton triste. »

Après ces réflexions, Morin examine les questions suivantes, dont la seconde est passablement naïve : « Est-ce que cette différence entre les Cygnes anciens et les Cygnes modernes provient : 1° d'une dégénération de la race des Cygnes? 2° de ce que les premiers chantaient par imitation et que les autres n'ont plus l'occasion d'entendre autant de musique que les anciens? 3° de la différence des climats? 4° Ou est-ce que peut-être les anciens désignaient par le terme *Cygne* un tout autre oiseau que nous? »

Après avoir résolu négativement toutes ces questions, l'auteur relègue dans le domaine de la fable tout ce que les anciens ont dit au sujet du Cygne; il cite les auteurs qui ont refusé à ce palmipède la qualité d'oiseau chanteur, et prétend que les poëtes n'ont fait chanter les Cygnes que par le même motif pour lequel ils ont fait parler tous les animaux dans leurs fables. Les actes de la Société des naturalistes de Berlin (1) mentionnent en 1777 un extrait d'une lettre du prédicateur de la garnison de Copenhague, Chemnitz, lettre adressée au docteur Martini pour obtenir de lui des renseignements au sujet du chant du Cygne.... « Dites-moi, franchement que pensez-vous du passage suivant de la relation du *Voyage en Islande*, par Olafsen (2), qui nous apprend qu'en ce pays le chant du Cygne est chose fort commune : « Pour ce qui concerne les Cygnes (*anos Cygnus*), je ne » rappellerai que ceci : lorsqu'ils volent par troupes à travers les airs, pendant les longues et sombres nuits » d'hiver (ce n'est pas nécessairement toujours à minuit), leur chant est ce qu'il y a de plus agréable au monde » et se rapproche beaucoup du son du violon; seulement il se produit dans un ton un peu plus élevé. De toute » la bande, il n'y en a chaque fois qu'un seul qui chante une mélodie d'un mouvement très lent. Entre chaque » ton, entre chaque émission de voix, les Cygnes font de courtes pauses, comme si alors ils voulaient se » répondre les uns aux autres. Le chant du Cygne pendant la nuit annonce ordinairement un dégel qui, très » souvent, survient le lendemain ou quelques jours après. » Je vous avoue franchement que si quelque autre me racontait que le Cygne, qui dans les pays plus chauds et plus agréables ne veut jamais chanter convenablement, fait entendre les sons les plus suaves dans les contrées les plus froides, et que pendant les nuits les plus rudes, les plus sombres, les plus longues, par un temps rude et neigeux où aucun autre oiseau n'a l'habitude de chanter, il fait entendre ses plus belles mélodies; et si, de plus, il prétendait que tout le reste de la troupe écoûte en silence jusqu'à ce que le chantre ait terminé sa longue chanson entrecoupée par une foule de pauses et de soupirs dans un ton un peu plus élevé que le son du violon, je vous avoue franchement que je m'impatienterais, persuadé que l'on voudrait me faire croire quelque chose d'incroyable. Toutefois, M. Olafsen a mérité trop de confiance par d'autres communications pour qu'on puisse tout de suite rejeter celle-ci comme une fable. »

Dans les écrits (3) publiés par la même Société des naturalistes de Berlin, nous trouvons la note suivante signée Müller : « A propos du chant du Cygne, je rappellerai la citation tirée d'un manuscrit et consignée dans les *Addendis* à mon *Prodrom. zool. dan.*, p. 277 : « Ils chantent pendant des journées entières; mais » leur chant est plus fort le matin et le soir, soit qu'ils montent bien haut dans les airs, soit qu'ils nagent sur » l'eau et qu'ils ne soient pas en ponte. Lorsqu'ils volent çà et là, l'un répond à l'autre, et ils font toutes sortes » de modulations. Quant au mythe des anciens, qui dit que c'est peu avant leur mort que les Cygnes chantent » le mieux, il faut l'entendre de ce son plaintif et continu qui leur échappe quand ils craignent qu'on ne leur » enlève leurs œufs ou qu'un danger ne les menace, ou bien quand ils sentent qu'on les a blessés mortelle» ment. Tout cela, nous l'avons observé plus d'une fois. »

Enfin, en 1783, des observations faites sur des Cygnes sauvages, à Chantilly, devinrent encore l'objet d'un mémoire adressé à l'Académie. Voici comment ce fait nous est raconté par Buffon (4) : « M. l'abbé

(1) *Beschäftigungen der Berliner Gesellschaft naturforschender Freunde*. Berlin, Pauli, 1777, t. III, p. 460.

(2) Tome I, p. 63.

(3) *Schriften der Berliner Gesellschaft naturforschender Freunde*, t. II, p. 132.

(4) Buffon, *Hist. nat.*, édit. Sonnini, p. 96, note 1.

Arnaud, dont le génie est fait pour ranimer les restes précieux de la belle et savante antiquité, a bien voulu concourir avec nous à vérifier et à apprécier ce que les anciens ont dit du chant du Cygne. Deux Cygnes sauvages qui se sont établis d'eux-mêmes sur les magnifiques eaux de Chantilly, semblent s'être venus offrir exprès à cette intéressante vérification. M. l'abbé Arnaud est allé jusqu'à noter leur chant, ou, pour mieux dire, leurs cris harmonieux, et il nous écrit en ces termes : « On ne peut pas dire exactement que les Cygnes » de Chantilly chantent, ils crient; mais leurs cris sont véritablement et constamment modulés; leur voix n'est » point douce, elle est au contraire aiguë, perçante et très peu agréable : je ne puis la mieux comparer qu'au » son d'une clarinette embouchée par quelqu'un à qui cet instrument ne serait point familier. Presque tous les » oiseaux canores répondent au chant de l'homme et surtout au son des instruments : j'ai joué pendant long- » temps du violon auprès de nos Cygnes, sur tous les tons et sur toutes les cordes; j'ai même pris l'unisson de » leurs propres accents sans qu'ils aient paru y faire attention ; mais si, dans le bassin où ils nagent avec leurs » petits on vient à jeter une oie, le mâle, après avoir poussé des sons sourds, fond sur l'oie avec impétuosité, et » la saisissant au cou, il la plonge à très fréquentes reprises la tête dans l'eau et la frappe en même temps de » ses ailes; ce serait fait de l'oie si l'on ne venait à son secours. Alors les ailes étendues, le cou droit et la tête » haute, le Cygne vient se placer vis-à-vis de sa femelle et pousse un cri auquel la femelle répond par un cri » plus bas d'un demi-ton. La voix du mâle va du *la* ausi *bémol*, celle de la femelle du *sol dièse* au *la*. La pre- » mière note est brève et de passage, et fait l'effet de la note que nos musiciens appellent *sensible*, de manière » qu'elle n'est jamais détachée de la seconde, et se passe comme un *coulé :* observez que, heureusement pour » l'oreille, ils ne chantent jamais tous deux à la fois ; en effet si, pendant que le mâle entonne le *si bémol*, la » femelle faisait entendre le *la*, ou que le mâle donnât le *la* pendant que la femelle donne le *sol dièse*, il en » résulterait la plus âpre et la plus insupportable des dissonances : ajoutons que ce dialogue est soumis à un » rhythme constant et réglé, à la mesure à deux temps. Du reste, l'inspection m'a assuré qu'au temps de leurs » amours, ces oiseaux ont un cri encore plus perçant, mais beaucoup plus agréable. »

S'appuyant sur ces observations, Buffon s'exprime en ces termes au sujet du chant du Cygne : « La voix habituelle du Cygne privé est plutôt sourde qu'éclatante; c'est une sorte de strideur, parfaitement semblable à ce que le peuple appelle le *jurement du chat*, et que les anciens avaient bien exprimé par le mot imitatif *drensant;* c'est, à ce qu'il paraît, un accent de menace ou de colère. L'on n'a pas remarqué que l'amour en eût de plus doux, et ce n'est point du tout sur des Cygnes presque muets, comme le sont les nôtres dans la domesticité que les anciens avaient pu modeler ces Cygnes harmonieux, qu'ils ont rendu si célèbres. Mais il paraît que le Cygne sauvage a mieux conservé ses prérogatives, et qu'avec le sentiment de la pleine liberté, il en a aussi les accents : l'on distingue, en effet, dans ses cris, ou plutôt dans les éclats de sa voix, une sorte de chant mesuré, modulé, des sons lugubres de clairon, mais dont les tons aigus et peu diversifiés sont néanmoins très éloignés de la tendre mélodie, et de la variété douce et brillante du ramage de nos oiseaux chanteurs (1). »

De son côté, Mongez a publié les observations qu'il a faites sur ces Cygnes chantants de Chantilly; quoiqu'elles se rapprochent en grande partie de celles d'Arnaud, elles contiennent plus de détails; voici le passage qui concerne plus particulièrement le chant du Cygne (2) : « Un caractère bien prononcé, pour faire distinguer le Cygne chantant du Cygne domestique, est le chant. On employa, pour me le faire entendre, un stratagème bien imaginé. On apporta une oie domestique et on la posa sur le gazon qui entoure le bassin de la colonne. A peine cet oiseau eût-il touché la terre, que les Cygnes s'avancèrent fièrement à la file l'un de l'autre, le mâle le premier, pour combattre ce nouvel hôte. Ils approchèrent de lui lentement, en enflant leur cou, lui donnant un mouvement d'ondulation semblable à celui des reptiles et rendant des sons étouffés. La scène allait être ensanglantée lorsqu'on reprit l'oie par les ailes, et on l'emporta hors de l'enceinte : alors les deux Cygnes se placèrent vis-à-vis l'un de l'autre et se dressèrent sur leur jambes, étendirent leurs ailes,

(1) Buffon, *loc. cit.*, p. 95 et suiv.

(2) *Mémoire sur des Cygnes qui chantent* (*Journal de physique*, octobre, 1783, p. 311 et 312).

élevèrent la tête, et se mirent à chanter leur prétendue victoire à plusieurs reprises. Pendant ce temps, ils avaient l'air de se pavaner, de se donner des grâces, à peu près comme le pigeon mâle fait auprès de sa femelle. Ils marquent chaque ton par une inflexion de tête. Leur chant est composé de deux parties alternatives très distinctes. Ils commencent par répéter à mi-voix un son pareil à celui qui est exprimé par ce monosyllabe *couq*, *couq*, *couq*, toujours sur le même ton : on l'entendait à peine à cinquante toises. Ils élèvent ensuite la voix, en suivant, selon l'observation de M. l'abbé Arnaud, les quatre notes *mi*, *fa* (le mâle), *ré*, *mi* (la femelle) dont les deux premiers sont du mâle et les deux autres de la femelle. Quoique leur chant ait quelque analogie, pour la qualité du son, avec le cri déchirant du paon, il ne laisse pas de plaire à l'oreille. Je ne me lassais point de l'entendre, et je le leur ai fait recommencer trois ou quatre fois par le même stratagème. Il est étonnant que ce chant soit agréable, car il est si perçant qu'on l'entend le soir de la butte d'Apremont, monticule éloignée d'une lieue de la ménagerie. Le fait m'a été attesté non-seulement par l'inspecteur et autres préposés à la ménagerie, mais encore par des habitants de Chantilly. Les Cygnes font entendre leur voix le matin, le soir, et lorsqu'ils sont affectés de quelques sensations fortes et extraordinaires : aussi est-elle plus mélodieuse dans le printemps, saison de leurs amours. Je ne les ai entendus que dans ce mois (juillet) au commencement de la mue, crise qui rend les oiseaux plus ou moins malades ; et j'ai trouvé encore agréable ce chant, que je leur ai fait souvent répéter. Mon confrère qui avait examiné ces Cygnes quinze jours auparavant, à ma prière, m'en écrivait en ces termes : « Ils ont réellement des sons de voix très mélodieux et très » justes.... Ce qu'il y a de sûr, ajoute-t-il encore, c'est que ces sons des voix sont très doux, et doivent l'être » encore davantage quand ils ne sont point forcés à chanter une victoire, encore tout émus du danger qu'ils » ont cru apercevoir. »

« Plusieurs curieux étrangers, à qui les inspecteurs de la ménagerie les ont fait entendre depuis que je leur ai appris l'intérêt que l'on pouvait y prendre, ont été surpris de la force et de la douceur de ce chant. Il est moelleux et remplit flatteusement l'oreille. Observons encore que la femelle ne commence à chanter que quelques secondes après le mâle : tel est un musicien qui, voulant accompagner une première voix, observe des silences ; celle-ci, d'ailleurs, n'a pas la voix aussi forte que le mâle ; elle ne m'a pas paru chanter à l'unisson, mais un ou plusieurs tons plus bas. Le mâle chante d'abord *mi*, *fa*, et pendant qu'il poursuit *ré*, *mi*, elle commence *mi*, *fa*, et toujours de même, ce qui produit un accord qui doit être agréable quand une troupe nombreuse de Cygnes est réunie et chante en même temps (1). Au reste, ce chant n'est pas aussi varié que celui des oiseaux chantants ; mais il l'est un peu, et principalement dans la dernière note sur laquelle ils font une longue tenue. La nuit, pendant laquelle les petits, actuellement vivants, sortirent des œufs, fut célébrée par des chants très variés et très fréquents, de sorte que l'inspecteur, les entendant, dit à sa femme qu'il était sûrement arrivé aux Cygnes quelque événement extraordinaire. Il les trouva effectivement, à la pointe du jour, accompagnés de plusieurs petits. »

Sonnini ajoute à ces observations les réflexions suivantes : « Il faut convenir néanmoins qu'il y a encore loin d'un chant ou plutôt de cris rauques, que l'on compare au cri du paon, et dont l'accord peut présenter quelque mélodie à une oreille très attentive et peut-être prévenue ; il faut convenir, dis-je, qu'il y a loin de ces sons durs et entrecoupés au ramage harmonieux que les anciens attribuaient aux Cygnes, et qui avait fait consacrer cet oiseau au dieu des arts. » Cette remarque acquiert plus de poids par le témoignage d'un autre observateur, que sa place à Chantilly avait mis à portée d'examiner les Cygnes que l'on y nourrissait (2). Voici ce que Valmont de Bomare, qui avait connaissance du mémoire de Mongez, rapporte à ce sujet : « Le Cygne sauvage a une voix, mais quelle voix ? un cri perçant. On entend *tou hou* à plusieurs reprises ; le *hou* est d'un demi-ton au-dessus du *tou ;* comme la femelle donne les deux mêmes sons, mais plus bas ou moins forts, lorsqu'ils crient ensemble, l'oreille distingue sensiblement une espèce de carillon

---

(1) Nous n'en voyons pas trop la raison ; pour une troupe nombreuse de Cygnes, ce serait chose bien difficile de chanter avec ensemble et d'observer les silences, à moins qu'ils n'eussent un chef d'orchestre pour battre la mesure.

(2) *Dictionnaire d'hist. nat.*, par Valmont de Bomare, 4e édit., art. du CYGNE SAUVAGE.

aigre et désagréable. On dirait, dans le lointain, que c'est un concert discordant, un bruit semblable à celui de deux trompettes de foire lorsque les enfants s'en amusent : enfin la voix du Cygne, si célèbre par sa mélodie, a une gamme très bornée, un diapason d'un ton et demi.... L'histoire de la nature ne doit pas peindre des fictions; elle doit la dessiner d'un trait pur et correct. Son piano fidèle ne doit pas la déparer en cherchant à l'embellir. Le Cygne sauvage ne crie guère qu'il ne soit égaré, épouvanté, soit par l'homme, soit par des oiseaux, etc. L'expérience a prouvé à des personnes instruites et très zélées que le chant de l'homme ni des instruments ne déterminaient point le Cygne à chanter; et si, parmi les modernes, quelqu'un prétend, d'après ses propres oreilles, que le Cygne en question ait un chant mélodieux, il faudra dire que l'aveugle de Cheselden avait au moins autant de plaisir et de motifs à désigner la couleur écarlate par le mot *trompette*. On me permettra cette digression; j'ai dit ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu, et j'atteste qu'il n'y a de ma part ni humeur, ni complaisance. »

Après ces récits de l'abbé Arnaud, de Mongez et de Bomare, on est surpris d'entendre encore parler du *concert mélodieux* des Cygnes de Chantilly.

Bachaumont (*Mémoires secrets*), après avoir mentionné le rapport de Mongez, lu à l'Académie des sciences, puis à celle des inscriptions et belles-lettres, continue en ces termes :

« Instruit de la sensation que cause ce mémoire curieux, M. le prince de Condé écrit à l'Académie des belles-lettres et désire qu'on lui en fasse part. Deux académiciens, le secrétaire de l'Académie et l'auteur, se rendent auprès de Son Altesse. Le prince accompagne lui-même et propose de sacrifier un de ses propres Cygnes pour faire chanter en leur présence ces Cygnes étrangers, qui ne chantaient qu'en marque de victoire sur quelque autre oiseau. Le Cygne domestique lâché, les nouveaux arrivés tombent dessus, le tuent, se mettent à préluder et à produire l'harmonie désirée. Le mâle prenait les deux notes *mi fa*, la femelle *ré mi*, et, avec ces quatre tons, ils formèrent un concert mélodieux (1). »

Nonobstant le fait qu'on vient de citer, Salgues n'hésite pas à ranger la croyance au chant du Cygne parmi les erreurs et préjugés répandus dans la société : « Ce qui a pu induire quelques naturalistes en erreur, dit-il (page 138), c'est l'organisation particulière de la poitrine et de la gorge du Cygne. Chez lui, la trachée-artère est beaucoup plus longue que l'œsophage : elle ne monte pas directement; elle forme dans la capacité de la poitrine des flexions sinueuses, et descend dans une capsule du sternum, d'où elle remonte en serpentant, ce qui ferait croire qu'elle est destinée à des modulations harmonieuses; mais cette conformation est commune au pélican et à la grue, qui ne chantent pas; et l'on pense avec raison qu'elle n'a lieu que pour faciliter les mouvements onduleux du cou, et procurer au Cygne les moyens de tenir la tête longtemps plongée dans l'eau, en lui conservant une plus grande portion d'air; d'ailleurs, la configuration de son bec n'annonce guère qu'il soit destiné à se distinguer dans l'art des Linus et des Orphée. On ne connaît point de chants gracieux sortis d'un bec large, ouvert et aplati (2). »

Sémur parle du chant du Cygne dans le même sens et dit qu'il n'existe plus en quelque sorte que par métaphore.

L'auteur d'un article du *Magasin pittoresque* sur le chant du Cygne s'exprime ainsi : « Il est certain, en effet, qu'il y a une espèce de Cygne dont la voix jouit d'un timbre assez voisin, tantôt de celui du clairon, tantôt de celui du hautbois. Cette voix produit, dans quelques circonstances, une impression qui n'a rien de désagréable. Il n'est donc pas impossible que des peuples encore à demi barbares, admirablement sensibles aux moindres harmonies, qui se délectaient, comme d'une chose divine, des sons de quelques mauvaises cordes tendues sur une écaille de tortue, aient trouvé ce timbre, indépendamment de toute mélodie, d'un effet délicieux, et soient partis de là pour associer l'idée du Cygne à celle de la musique. Mais devenus, grâce au perfectionnement des instruments et de l'art lui-même, plus exigeants que les sauvages contemporains d'Orphée, il ne nous est plus permis de souscrire à cette antique opinion. Il nous faut renoncer au

(1) *Magasin pittor.*, XII, 1844, p. 14, art. LES CYGNES SAUVAGES A CHANTILLY.

(2) J.-B. Salgues, *Des erreurs et des préjugés répandus dans la société*. Paris, Buisson, 1811, 2 vol. in-8, t. II, p. 137 : *Chant du Cygne, voix des Sirènes*.

respect pour le talent musical du Cygne, comme pour la fidélité du griffon, la vertu paternelle du pélican et l'immortalité du phénix (1). »

Malgré toutes ces autorités scientifiques, M. Bory de Saint-Vincent, dans l'article Canard de l'*Encyclopédie moderne*, n'hésite pas à comparer la voix du Cygne aux sons de la harpe éolienne. Voici ce passage curieux :

« M. Picot de la Peyrouse, naturaliste toulousain, découvrit le premier un caractère anatomique fort tranché, qui, en établissant une ligne de démarcation évidente entre l'espèce sauvage et l'espèce domestique, explique comment les Cygnes acquirent la réputation de chanteurs mélodieux. Les érudits, qui prenaient à la lettre tous les contes de l'antiquité, et qui ne savaient pas qu'il existe plus d'une espèce de Cygne, ne concevant pas comment celui de nos parcs était totalement muet quand on avait célébré en vers grecs ou latins la voix touchante de l'ami de Phaéton, imaginèrent que les accents plaintifs de cette voix tant célébrée ne se faisaient entendre qu'une fois, et ils en firent le dernier soupir du musicien ailé : de là le nom de *chant du Cygne* qu'on donne depuis deux mille ans environ au dernier hémistiche d'un versificateur mourant. Cependant notre Cygne, absolument muet, ne chante même pas quand il expire : son larynx n'est pas conformé pour la musique ; c'est le Cygne sauvage qui possède les organes de la voix très développés et d'une forme telle que des sons pareils à ceux d'une harpe éolienne en sortent parfois. C'est donc à l'espèce dont les poëtes et les érudits n'ont jamais soupçonné l'existence qu'il faut rapporter ce qu'on a dit des chants du Cygne, accents d'un amour reproducteur, répétés par de solitaires échos du Nord, et non plaintes arrachées par les angoisses du trépas. Il est peu de vérités d'histoire naturelle qui n'aient été travesties en erreur (2). »

Mais nous croyons en avoir dit assez sur ce sujet. Résumons les données que nous avons recueillies, et répondons en même temps à la question que nous avons posée en commençant ce travail : « D'où vient au Cygne cette réputation musicale ? »

Les auteurs anciens et modernes, qui ont compté le Cygne parmi les oiseaux chanteurs, n'ont pas pu avoir en vue notre Cygne domestique, qui est un oiseau à peu près muet (pl. X, fig. 95). Si, au contraire, ils ont entendu parler de celui-ci, c'est qu'ils l'ont fait sous l'influence de la tradition et sur le témoignage d'autrui. Mais il y a une espèce de Cygne sauvage qui chante et qui, d'après les observations faites par des hommes compétents, produit des sons éclatants qu'on a comparés, tantôt au cri du paon, tantôt au son d'un clairon ou d'un hautbois ou d'une clarinette embouchée par une personne à qui cet instrument n'est pas familier : ces sons n'ont rien de suave ni de mélodieux ; ce n'est pas un chant, ce sont des cris détachés.

Il ne peut pas être question d'une espèce de mélodie, puisque l'étendue vocale, chez ces palmipèdes, n'est que d'une seconde pour un même individu, et d'une tierce pour deux individus (mâle et femelle) qui se répondent. Quant à l'harmonie que le Cygne produit avant de mourir, il n'est aucun auteur sérieux qui en ait affirmé la vérité.

Quelle est donc alors l'origine de cette opinion qui attribue au Cygne un chant si doux et si agréable ?

On a donné différentes explications, également vraisemblables et qui ne s'excluent pas l'une l'autre :

1° Différents personnages mythologiques du nom de Cycnus avaient, on le sait, la réputation de bons musiciens, et ont, à leur mort, été métamorphosés en Cygnes : il est possible qu'on ait attribué leurs qualités aux oiseaux qui portaient leur nom.

2° Les anciens n'étaient pas très difficiles sur la musique, leurs instruments étaient très imparfaits ; ils ont pu trouver beaux et harmonieux les cris du Cygne sauvage, peut-être aussi à cause de la grande beauté de cet oiseau.

3° Quelquefois c'était pure fantaisie de la part des poëtes qui ont fait chanter le Cygne, comme en général ils ont fait parler les animaux.

Nous pouvons présenter une autre hypothèse que nous préférons : N'est-il pas possible, en effet, que la mythologie ancienne ait considéré le Cygne comme un oiseau consacré à Apollon, non pas à cause de la beauté de son chant, mais à cause de la beauté de ses formes, de la blancheur, de la pureté de son plumage, ou peut-

(1) *Magas. pittor.*, IX, 1841, p. 375.

(2) *Encycl. mod.*, t. VII, p. 418.

être parce que, pour des raisons quelconques, on le croyait propre à la divination, comme d'autres oiseaux encore? Une fois consacré à Apollon, le Cygne est devenu le compagnon des Muses et le symbole des poëtes, et ce n'est que plus tard qu'on lui a attribué cette voix suave et harmonieuse qui convenait si bien à sa beauté de même qu'à la nature de son rôle auprès du dieu de la lumière et des arts. Nous abandonnons à d'autres le soin de décider la question.

Mais que conclurons-nous de tout cela, au sujet du rôle que le Cygne a de tout temps joué parmi les symboles de la poésie?

Morin, dans l'écrit cité plus haut, arrive à la conclusion suivante :

« Après cela, si les partisans de la poésie jugent à propos de tenir pour l'ancienne tradition, et de continuer d'honorer les Cygnes de leurs bonnes grâces, par une prédilection purement de fantaisie, c'est leur affaire, ils en sont purement les maîtres. Que ces oiseaux chantent ou ne chantent pas, que leur importe? La Fable le dit, cela leur suffit : la Fable est leur code et leur digeste; tout est fiction chez eux, et ils s'embarrassent peu des protestations de la nature contre leurs traditions manifestement fausses. Cependant, s'il est permis de dire là-dessus ce que l'on pense, il paraît que leur attachement si déclaré pour ces volatiles, par préférence à tous les autres, pourrait souffrir quelque réformation sans intéresser leur honneur. Qu'ils aient recours à la fiction quand les autres secours leur manquent, à la bonne heure. Mais à quoi bon aller chercher dans la Fable et dans le mensonge des emblèmes et des devises qui ne leur ressemblent en rien, pendant que la nature leur fournit tant de sujets qui semblent faits exprès pour eux; qui joignent à des figures aimables, gracieuses, tous les agréments de la voix, et qui, par la délicatesse et la variété de leurs tons harmonieux, s'attirent comme eux l'admiration universelle des animaux, des hommes et des dieux? Est-ce donc qu'un serin, un rossignol, ou une fauvette ne leur conviendraient pas autant et mieux qu'un Cygne, dont la plus importante occupation est de barboter dans la fange d'un canal ou d'un marais pour y attraper quelque vil insecte ou un malheureux petit poisson? »

Ne soyons pas trop sévères envers les poétiques fictions des anciens. Que Morin désigne par le terme de serin, de rossignol ou de fauvette, une personne à la voix belle et harmonieuse, nul n'y trouvera à redire; le Cygne néanmoins restera toujours le symbole du poëte, si ce n'est pour la beauté de son chant, ce sera du moins pour ses autres qualités (1), car cet oiseau représente, par la blancheur de son plumage, la candeur et l'intégrité de l'âme (2).

Alciat nous montre un Cygne dessiné sur un parchemin qui pend à l'une des branches d'un vieil arbre, avec cette inscription : *Insigna poetarum*, et ces vers :

Gentiles clypeos sunt qui in Jovis alite gestant,
Sunt quibus aut serpens, aut leo, signa ferunt:
Dira sed hæc vatum fugiant animalia ceras,
Doctaque sustineat stemmata pulcher olor.
Hic Phœbo sacer, et nostræ regionis alumnus :
Rex olim, veteres servat adhuc titulos.

« Il y a des écussons de famille avec l'oiseau de Jupiter, d'autres avec des serpents ou des lions. Mais ces animaux féroces ne conviennent pas à l'image du poëte; c'est le beau cygne qui doit soutenir les lauriers de sa sagesse. Il est consacré à Phébus et se nourrit dans nos contrées. Autrefois il était roi, et il conserve encore aujourd'hui ses anciens titres (3). »

Dans la poésie romantique de l'Allemagne moderne, le Cygne joue un rôle très important. Il est le compa-

(1) « Exprimit autem hæc avis ob suum candidum colorem apud poetas et alios animi candorem et simplicem integritatem. » (*Symbolarum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum cent. tertia, coll. a J. Camerario, medico Norimberg.*, 1596, in-4, p. 22.)

(2) « Intelligitur autem sub Cygni imagine integritas, modestia, candor et animi bonitas, quæ universa protectione et umbra solius virtutis tutum præstare, vitamque ab omni labe integram conservare possunt. » (Id., *ibid.*, p. 25.) « L'image du Cygne représente l'intégrité, la modestie, la candeur, la bonté d'âme qui, sous la protection et sous l'ombre de la vertu, ont seules le pouvoir de nous affermir et de conserver notre vie pure de toute tache. »

(3) *Omnia Andreæ Alciati V. C. emblemata, adjectis commentariis per Claud. Minœm divisionensem.* Antw., *Plantinus*, 1574, p. 465.

gnon ordinaire des nymphes, des fées, des Nixes et des Elfes qui peuplent les lacs et les rivières de ce pays poétique (1).

Pour préciser ce caractère romantique du Cygne, il suffit d'interroger un conteur qui a tenu une place distinguée dans le groupe littéraire présidé par les Schlegel et Tieck, Louis d'Arnim. Le Cygne figure dans un poëme dramatique qui termine ses *Révélations d'Ariel* (2). Ce poëme est une sorte d'évocation où le monde des oiseaux nous apparaît dans sa diversité éblouissante; où l'aigle, la tourterelle, l'alouette, le corbeau, engagent de bizarres dialogues interrompus, tantôt par des élans passionnés, tantôt par des *lazzis* tout germaniques. Le Cygne joue le principal rôle dans cette symphonie zoologique. Arnim lui fait réciter toutes sortes de vers élégiaques, comme si l'oiseau magique était pour lui le symbole de sa propre muse; mais il commence par l'introduire sous les auspices des vieilles traditions que nous avons citées plus haut, et voici en quels termes la tourterelle salue dans l'assemblée des oiseaux l'apparition du Cygne dont elle a dérobé l'anneau :

CHANT DE LA TOURTERELLE.

« Le Cygne vint jadis du sud dans nos climats, portant l'anneau au cou : il cherchait des femmes-cygnes. Le flot lui faisait une fraîche ceinture.

» Il déposa l'anneau sur le rivage, et devint alors un beau jeune homme, au visage paré de boucles ondoyantes, à la taille haute, au corps vigoureux.

» La jeune fille le regarde du fond de l'étroite vallée : elle se dit qu'elle voudrait le voir toujours, et furtivement elle déroba l'anneau sur le rivage. Elle sait bien s'y prendre.

» Car aussitôt qu'elle eut passé l'anneau à un des doigts de sa petite main, un plumage de cygne la recouvrit, et elle s'envola loin du pays.

» Le jeune homme voit fuir la tourterelle maîtresse de son anneau magique, il ne peut plus retourner vers les climats du sud. Oh ! écoute ce que je chante.

» Je te rends l'anneau, cher et gracieux cygne ! Mais, cygne cher et gracieux, reviens bientôt pour mon bonheur. »

On le voit, au milieu des oiseaux groupés dans ce brillant épilogue des *Révélations d'Ariel*, le Cygne représente le Midi, la tourterelle est la jeune fille du Nord. « Si je pouvais fuir avec toi vers le sud ! dit-elle encore au Cygne, mais la patrie me retient. Pourtant, sans ta présence, il n'est point de repos pour moi. Je suis comme une exilée dans ma patrie. » Et le Cygne lui répond en célébrant le charme des pays du soleil, la victoire du printemps sur les brouillards du Nord. Il est à regretter que l'humeur satirique du poëte vienne troubler un peu brusquement ces poétiques effusions. Les amours du Cygne et de la tourterelle, qui lui ont inspiré de si gracieux vers, se dénouent aussi prosaïquement qu'une intrigue de vaudeville. Le notaire apparaît sous la forme du corbeau, *notarius publicus*, dit Arnim, et *doctor utriusque juris*. Il lit à l'honorable jeune seigneur Cygne et à la noble demoiselle tourterelle le contrat rédigé en bonne et due forme qui les unit l'un à l'autre. Si nous avons insisté sur cette bizarre création d'Arnim, c'est que, malgré quelques traits un peu excentriques, on y retrouve un sentiment très vrai du mythe des femmes-Cygnes. Le jeune homme qui perd son anneau magique, la jeune fille qui s'en empare et qui retient le brillant voyageur venu du Midi dans les pays du Nord, tout cela nous met sur la trace des faits réels qui, interprétés par l'imagination populaire, ont servi de thèmes à un nombre infini de légendes. Les poëtes allemands ont presque tous célébré le chant du Cygne. Henri Heine, qui a chanté avec un voluptueux abandon les Ondines de l'Allemagne, la princesse Ilse et la brillante Lorelei, n'a eu garde d'oublier le chant du Cygne. Dans un de ses *Lieders*, il consacre une strophe à la poétique allégorie des anciens.

En tous pays et en toutes langues, cette fiction est recueillie par les enfants de la Muse. Millevoye, le chantre de la *Chute des feuilles*, célèbre l'oiseau divin dans ces vers :

---

(1) Voyez, par exemple, le poëme lyrique épique *Jung Friedel der Spielmann*, par *A. Becker*. Stuttg., Cotta, 1854, p. 20, 94, 98, 205, 441, 450-452.

(2) Arnim, *Ariels Offenbarungen*. Gœttingue, Dieterich., 1804.

Son âme tout entière en ses écrits respire,
Ses actions jamais n'ont démenti sa lyre;
Il se conserva pur au milieu des méchants.
Tel l'oiseau du Méandre, ornement du rivage,
Au noir limon des eaux dérobe son plumage,
Et, saluant la mort de sons mélodieux,
D'une voix plus touchante exhale ses adieux.

Mais en interprétant ce sujet, une lyre plus puissante s'est rendue l'écho des grands poëtes de l'antiquité, et Lamartine a dit :

Chantons, puisque mes doigts sont encor sur ma lyre;
Chantons, puisque la mort comme au Cygne m'inspire,
Au bord d'un autre monde, un cri mélodieux.
C'est un présage heureux donné par mon génie :
Si notre âme n'est rien qu'amour et qu'harmonie,
Qu'un chant divin soit ses adieux!

La lyre en se brisant jette un son plus sublime;
La lampe qui s'éteint tout à coup se ranime,
Et d'un éclat plus pur brille avant d'expirer;
Le Cygne voit le ciel à son heure dernière :
L'homme seul, reportant ses regards en arrière,
Compte ses jours pour les pleurer (1).

Si nous repassons dans notre esprit tout ce qui a été dit depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, relativement au mythe du Cygne mourant, nous verrons qu'une seule conclusion paraît ressortir des recherches auxquelles nous nous sommes livré sur ce sujet. Elle est contenue tout entière dans ces mots de Buffon : « Il faut bien pardonner aux Grecs leurs fables, elles étaient aimables et touchantes; elles valaient bien de tristes, d'arides vérités : c'étaient de doux emblèmes pour les âmes sensibles. Sans doute les Cygnes ne chantent point leur mort; mais toujours en parlant du dernier effort et des derniers élans d'un beau génie près de s'éteindre, on rappellera avec sentiment cette expression touchante : « C'est le chant du Cygne! (2) »

Oui, Buffon a raison : le chant du Cygne restera le poétique symbole des suprêmes efforts, des dernières inspirations du génie. A une époque où tant de mythes ont disparu, celui-là survit encore, et il gardera sa place parmi les fictions qui ne peuvent périr, parce qu'elles expriment une des croyances ou plutôt un des sentiments éternels de l'humanité. C'est le culte du génie luttant contre la douleur qu'exprime la fable du Cygne, léguée par les sociétés antiques aux sociétés modernes comme un éloquent témoignage des épreuves qui n'ont jamais manqué aux favoris de la Muse. De nos jours encore, que d'occasions n'a-t-on pas eu d'appliquer cette expression! Que de Cygnes mourants n'avons-nous pas connus depuis Mozart écrivant son *Requiem* d'une main glacée, jusqu'à Weber exhalant son âme avec les mélodies d'*Oberon* (3)? N'est-ce pas encore un chant du Cygne que cette élégie de la *Jeune captive* écrite par André Chénier sous les verrous de Saint-Lazare, et dont Rouget de Lisle, l'auteur de la *Marseillaise*, devait être l'éloquent interprète (4)? Que

---

(1) Nous avons sous les yeux une gracieuse poésie de M. Duesberg, l'auteur d'un poëme intitulé *Faust*, dont la *Revue de Paris* a publié des fragments. C'est l'œil fixé sur l'étoile du soir que le Cygne dont M. Duesberg a rendu les doux accents fait ses adieux à la vie. Se rappelant les jours de sa jeunesse, les années de bonheur trop vite envolées, il s'écrie :

O fêtes de l'hymen! ô nuits pleines d'ivresse!
Alors j'étais aimé, j'étais époux heureux;
Maintenant je suis seul, hélas! car je suis vieux!
Viens-tu de tes rayons ranimer ma vieillesse?
Ou viens-tu m'éclairer le seuil de l'avenir?
O mon étoile! es-tu présage ou souvenir?
Oui, frères, voici l'heure, il faut, il faut mourir!
Les frères écoutaient la divine harmonie;
Mais déjà vers le ciel son âme était partie,
« Voyant poindre le jour de l'immortalité. »
Dans ses derniers moments, le cygne avait chanté.

C'est aussi à M. Duesberg qu'on doit un recueil de *Lieder* français dont plusieurs ont été mis en musique par Meyerbeer, ainsi qu'une centaine de paramythies et d'apologues qui ont obtenu les suffrages de MM. de Sainte-Beuve et P. Limayrac.

(2) Buffon, *Hist. nat.*, au chapitre CYGNE. — Sous ce titre, *le Chant du Cygne*, M. X. Marmier a publié, dans ses *Nouveaux souvenirs de voyage*, une étude sur les dernières paroles de quelques hommes célèbres.

(3) On publia, peu de temps après la mort du célèbre compositeur allemand, une valse intitulée *Dernière pensée de Weber*, que l'on disait avoir été le chant du Cygne de l'auteur du *Freyschütz*, et qui obtint comme telle un immense succès. Il a été reconnu que le public avait été induit en erreur, et que cette valse est l'œuvre de Reissiger; ce qui, d'ailleurs, n'ôte rien aux qualités agréables du morceau, qui est un assez habile pastiche de la manière de Weber.

(4) La musique de Rouget de Lisle est fort simple, mais très expressive. Ce qu'on y remarque surtout, c'est une progression harmonique d'une grande fraîcheur et d'un caractère à la fois gracieux et mélancolique. Dans une note jointe à cette romance qui fait

de noms, hélas ! nous pourrions citer, que de poétiques deuils, que de victimes touchantes et inspirées nous pourrions évoquer en ne consultant que les pages les plus récentes de la poésie et de l'art ! Malfilâtre, Gilbert, Millevoye, Hégésippe Moreau, Escousse et Lebras, Élisa Mercœur, n'ont-ils pas aussi chanté sur le bord de la tombe? Mais quelques exemples suffisent pour établir l'empire de cette fiction aimée que tous les poëtes ont célébrée avec amour. Eux-mêmes se considèrent d'ailleurs comme des Cygnes qui chantent. On lit dans les Mémoires de M. de Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*), ce charmant passage : « Fontanes m'apprend qu'il faisait des vers en changeant d'exil. On ne peut jamais tout ravir au poëte ; il emporte avec lui sa lyre. Laissez au cygne ses ailes, chaque soir des fleuves inconnus répéteront les plaintes mélodieuses qu'il eût mieux aimé faire entendre à l'Eurotas (1). »

Pour nous résumer, il y a dans la fable que nous venons d'étudier sous tant d'aspects divers trois côtés essentiels à distinguer. Pour l'antiquité, le Cygne est, comme la Sirène ailée, un symbole de l'âme après la mort ou au moment suprême qui amène sa délivrance. Pour le moyen âge, le Cygne est particulièrement l'emblème d'une vie noble et pure : il signifie l'alliance de la beauté et de la loyauté. Si le mythe du Cygne se confond à quelques égards avec celui des Walkyries, il garde néanmoins encore un caractère applicable aux réalités de la terre ; il a sa place parmi les fictions destinées à exalter le courage chevaleresque et à maintenir parmi les guerriers du Nord le culte de l'honneur. Pour les modernes, enfin, l'idée de la mélodieuse agonie du Cygne évoque invinciblement l'idée des souffrances et des derniers chants du poëte. Le Cygne personnifie en même temps cette douceur, cette grâce pénétrante qui n'appartiennent qu'à un petit nombre de génies prédestinés. Il n'est plus alors seulement le symbole de la souffrance et de la mort ; il caractérise le charme souverain de la poésie, de la musique ou de l'éloquence : il peut servir à glorifier Virgile comme à célébrer Mozart, et même à désigner Fénelon (2).

Indiquons enfin un dernier rapprochement entre la fable du Cygne et la fable des Sirènes, qui est le principal objet de nos études. Le chant du Cygne est à la fois le symbole de l'adieu que l'âme dit à la terre et du salut qu'elle adresse aux régions célestes. Le chant des Sirènes, d'après la plus noble interprétation du mythe antique, accompagne l'âme séparée du corps et la guide vers son dernier séjour. Les deux mythes se répondent, comme on le voit, et l'hymne commencé sur la terre par le Cygne, les Sirènes l'achèvent dans le ciel. Envisagées à ce point de vue, ces deux fables sont un nouveau témoignage du caractère spiritualiste de ces fictions de l'antiquité où une érudition frivole n'a voulu voir trop longtemps que des fantaisies exclusivement sensuelles. « Les Sirènes, dit Platon, inspirent aux âmes expirantes l'amour des choses célestes et divines, et l'oubli des choses mortelles (3). » Chez les Égyptiens, ces véritables pères de la mythologie grecque, les Sirènes étaient les âmes elles-mêmes ; les Grecs, qui leur ont emprunté ce gracieux symbole, en ont fait aussi les conductrices des âmes, et la physionomie de ces funèbres génies s'est modifiée au point de rappeler à plus d'un égard les anges du paradis chrétien, qui, éclatants de blancheur et de pureté comme les Cygnes de la légende, transportent sur leurs ailes l'âme du juste aux pieds du Tout-Puissant. Tel est le lien qu'on aperçoit, lorsqu'on interroge les fables des Grecs au point de vue de l'érudition moderne, entre quelques-unes de leurs plus poétiques fictions et les saintes croyances qui les ont à jamais détrônées.

---

partie de ses *Chants nationaux français*, Rouget de Lisle nous apprend qu'André Chénier, peu de jours avant de monter sur l'échafaud, entendit dans sa prison, à Saint-Lazare, Mme Fleuri s'écrier avec douleur : « Je ne veux pas mourir encore ! » Le poëte recueillit cette parole suprême de la jeune et belle victime, et en tira le sujet de son élégie.

(1) Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. III.

(2) De même qu'on a fait de Pindare le cygne Dircé, on a fait de Virgile le cygne de Mantoue, et de Fénelon le cygne de Cambrai.

(3) Plat., *Quæst. symp.*, lib. IX, 146.